

STVDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE

SEZIONE PRIMA



FUTURISMO:
UN DIALOGO FRA LE ARTI NEL TRENTINO

LXXXVIII 4 2009

SUPPLEMENTO

SOCIETÀ  DI
STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

STVDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE

SEZIONE PRIMA

FUTURISMO: UN DIALOGO FRA LE ARTI NEL TRENTINO

A CURA DI ANTONIO CARLINI

LXXXVIII 4 2009

SUPPLEMENTO

SOCIETÀ  DI
STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

DIREZIONE

Presidente: Maria GARBARI

Vicepresidente: Iginio ROGGER - *Segretario:* Luca GABRIELLI - *Tesoriere:* Livio ALDRIGHETTI - *Direttore della Rivista Sezione I:* Lia DE FINIS - *Direttore della Rivista Sezione II:* Antonio CARLINI - *Consiglieri:* Marco BELLABARBA, Ezio CHINI, Claudio GARBARI, Fabrizio LEONARDELLI, Roberto PANCHERI - *Vice Direttore della Rivista Sezione II,* Giovanni ROSSI, Mirko SALTORI.

REVISORI DEI CONTI

Salvatore ORTOLANI, Livio SPARAPANI, Gino TOMASI.

COMITATO REDAZIONALE - SEZIONE PRIMA

La direzione, integrata dai seguenti soci:

Marcello BONAZZA, Andrea BONOLDI, Patrizia CORDIN, Emanuele CURZEL, Gianni FAUSTINI, Stefano FERRARI, Gianfranco GRANELLO (*Vice Direttore*), Christoph HARTUNG VON HARTUNGEN, Mauro NEQUIRITO, Josef NÖSSING, Ugo PISTOIA (*Segretario di redazione*), Emanuela RENZETTI.

COMITATO REDAZIONALE - SEZIONE SECONDA

La direzione, integrata dai seguenti soci:

Andrea BACCHI, Luciano BORRELLI, Marina BOTTERI, Livio CRISTOFOLINI, Laura DAL PRÀ, Giovanna DEGLI AVANCINI, Francesca DE GRAMATICA, Giovanni B. DELLANTONIO, Luciana GIACOMELLI, Lucia LONGO-ENDRES, Pietro MARSILLI (*Segretario di redazione*), Franco MARZATICO, Elvio MICH, Bruno PASSAMANI, Domenica PRIMERANO, Helmut STAMPFER, Francesco VALCANOVER.

Proprietaria ed editrice del periodico: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche

Amministrazione - Direzione - Redazione
via Petrarca n. 36 - C.P. 422 - 38100 Trento
Telefono e Fax 0461/983388
e-mail: studitrentinisc.storiche@tin.it

Registrazione del Tribunale di Trento n. 46 del 7 febbraio 1956

La rivista gode del sostegno della Provincia autonoma di Trento.

In copertina: Foto di Luigi Russolo seduto in mezzo ai suoi rumorarmoni (1928) con dedica a Depero e commento successivo dell'artista trentino. Mart, Archivio '900, Fondo Depero, Dep.7.1.1.1. Si ringrazia la Direzione del Mart per la gentile concessione.

ISSN 0392-0690
ISBN 978-88-8133-031-7

Proprietà letteraria: è fatto divieto di riproduzione anche parziale senza l'autorizzazione della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche - Trento

Direttore responsabile: Dott. GIANNI FAUSTINI

SOMMARIO

	Pagine
ANTONIO CARLINI, <i>Introduzione</i>	5-6
ALBERTO FASSONE, <i>Il futurismo musicale italiano: movimento o crocevia di tendenze?</i>	7-24
DANILO CURTI, <i>Rovereto 1976: i cento anni di Marinetti</i>	25-40
GIANCARLO VIGORELLI, <i>Marinetti e la letteratura futurista</i>	41-50
BRUNO PASSAMANI, <i>L'avventura futurista nel Trentino</i>	51-58
ANTONIO CARLINI, <i>Il futurismo musicale nel Trentino: frammenti di un dialogo.</i> <i>Testi di Carlo Belli, Franco Sartori e Pino Donati</i>	59-105
NICOLETTA BOSCHIERO, <i>Automi. Notturmo mattutino in tre atti</i> <i>di Alfredo Degasperi</i>	107-127
FRANCESCA VELARDITA, <i>Dal suono al rumore tra le carte degli archivi futuristi</i> <i>del Mart</i>	129-139
DUCCIO DOGHERIA, <i>Archivi di musica futurista in Italia: schede informative</i>	141-152

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 5-6	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	-----------	-------------

INTRODUZIONE

ANTONIO CARLINI

Cento anni dopo (1909-2009) il Futurismo, per la cultura italiana, rimane un capitolo aperto. L'anniversario non ha portato a quegli approfondimenti teorici attesi, cancellando perfino importanti manifestazioni espositive a Milano e Venezia. E' forse il complesso rapporto con la modernità, fortemente ricercato dal Futurismo, che la nostra società fatica a risolvere. Così, la "Società di Studi Trentini di Scienze Storiche", vuole almeno contribuire alla discussione proponendo un'antologia di scritti riservati soprattutto al trascurato rapporto del Movimento con la Musica.

Sottolineando uno degli aspetti significativi del Futurismo, la radicazione regionale, le riflessioni sono per lo più dedicate al Trentino, luogo d'origine e operativo di Fortunato Depero. Accanto a studi freschi d'inchiostro, chiesti e ottenuti grazie alla generosità di eminenti studiosi del settore, proponiamo la ristampa di due intensi saggi di Giancarlo Vigorelli e Bruno Passamani, sintesi 'fulminanti' (direbbero i futuristi!) capaci ancora di indicare percorsi di ricerca non chiariti come gli ambienti e le motivazioni che hanno portato alla nascita del Movimento, il rapporto con il Fascismo, le differenze ambientali (per la nostra Regione) fra Rovereto e Trento, le relazioni con l'Irredentismo.

Nella logica diversità di prospettiva, i saggi raccolti ci auguriamo possano indurre la riflessione sulle caratteristiche positive di un Movimento, che, apparentemente in contraddizione con le specificità cenacolari di un'avanguardia, seppe mettere in contatto le periferie con i centri, la provincia con la nazione, costruendo quindi una rete di allean-

ze artistiche transnazionali in cui il Belpaese riusciva a riprendersi, almeno momentaneamente, un ruolo di cuore pulsante nella macro-storia della cultura.

A questa fiammata d'orgoglio nazionale partecipò anche il Trentino – e non solo nella dimensione marginale di una pallida emulazione – complici le vicende politiche che, nello stesso periodo, portavano il territorio alla ribalta della scena mondiale.

Riproporre alcuni scritti e idee dei futuristi trentini non è quindi solo esercizio di archeologia filologica, ma vuole ricostruire il vivo ambiente socio-culturale, fatto di amicizie e di contatti, di discussioni accese e proclamazione d'intenti, che circondava la punta di diamante, Fortunato Depero, del Movimento in Trentino. Carlo Belli, Alfredo Degasperi, Franco Sartori, Pino Donati, giungono così a riempire di senso ed emozioni la prospettiva architettonica di Corso Bettini a Rovereto con l'ardito modernismo del Mart futuristicamente inserito tra le eleganti facciate del Settecento, a sottolineare con la fermezza della pietra, i momenti più significativi di una identità culturale.

Questo agile supplemento alla rivista di “Studi Trentini di Scienze Storiche”, nell'offrire qualche motivata e seria risposta ai temi sollevati dal Movimento artistico e culturale, intende quindi porsi come strumento di divulgazione di temi, ricerche, idee che hanno percorso creativamente la nostra terra.

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 7-24	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	------------	-------------

IL FUTURISMO MUSICALE ITALIANO: MOVIMENTO O CROCEVIA DI TENDENZE?

ALBERTO FASSONE

Nella storiografia musicale degli ultimi decenni il dibattito sul futurismo musicale italiano¹ ha portato a valutazioni contrastanti, che sembrano nascere, in gran parte, da un problema intrinseco all'oggetto stesso: dalla fatale vaghezza dell'impiego terminologico, già documentata nel *Manifesto dei musicisti futuristi* di Francesco Balilla Pratella (Milano, 11 ottobre 1910), che designava con il termine "futurismo", indistintamente, la Nuova Musica europea nel suo complesso (Pratella parla della "assoluta inferiorità nostra di fronte all'evoluzione *futurista* della musica negli altri paesi"²). Al costituirsi del carattere decisamente usurpativo del termine, alla sua indebita estensione al variegato panorama della produzione europea dell'epoca, contribuirono tuttavia non di meno, già nei primi anni Dieci del XX secolo, diverse riviste straniere, che prendendo sul serio la pretesa di contenere in sé il futuro espressa dal termine se ne fecero beffe³. Se possiamo rapidamente in rassegna le pre-

¹ Cfr. C. PICCARDI, voce "Futurismo", in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (DEUMM), diretto da Alberto Basso, vol. II, Torino 1983, pp. 307-17; S. BIANCHI, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca 1995; D. LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Lucca 1996; D. KÄMPER (Hg.), *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999. Nel presente saggio si prenderanno in considerazione soltanto alcuni aspetti del futurismo musicale italiano, tralasciando del tutto quello russo.

² S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., p. 194, corsivo mio.

³ Cfr. gli articoli citati da F. NICOLDI, *Der musikalische Futurismus in Italien*

se di distanza dal movimento più rimarchevoli a livello storico ed estetico, non è già per screditare il fenomeno in sé, ma per tentare di delinearne, per mezzo della tecnica del contrasto e attenendoci alle linee di demarcazione tracciate (non sempre con chiarezza) dai contemporanei, l'ambito specifico.

E' nota l'ammirazione e la profonda amicizia che univa Ferruccio Busoni a Umberto Boccioni, la prematura morte del quale, in seguito ad un incidente durante l'addestramento militare (una caduta da cavallo), Busoni cercherà con tutte le sue forze di smitizzare agli occhi dell'opinione pubblica, per arginarne la bieca strumentalizzazione eroico-patriottica perpetrata dalla stampa nazionale, in particolare dal *Corriere della sera*.⁴ Il suo distacco dal movimento futurista, avvenuto già nel 1912⁵, quattro anni prima della scomparsa dell'amico, ha motivazioni profonde: per ironia della sorte, Busoni verrà attaccato violentemente, cinque anni più tardi, da Hans Pfitzner nel *pamphlet Futuristengefahr*, concepito come risposta alla nuova edizione (Lipsia, 1916) di quell'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* del 1907 nel quale Busoni ave-

zwischen Tradition und Utopie, in D. KÄMPER, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 61, nota 1: P. FLORIDIA, *Retorica iconoclasta*, in "Araldo italiano", New York, 2 dicembre 1910; A. MORTIER, *Un manifeste musical futuriste*, in "Le Courrier musical", Parigi, 15 luglio 1911; A. GASCO, *Musica futurista*, in "La Tribuna", Roma, 23 febbraio 1913.

⁴ Su Busoni e Boccioni cfr. A. RIETHMÜLLER, *Futurismus der Tonkunst? Zu Ferruccio Busoni und Umberto Boccioni*, in D. KÄMPER, *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 125-47.

⁵ Cfr. F. BUSONI, *Futurismo della musica*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano 1977, pp. 95-96. L'enarmonia (intesa come impiego di intervalli più piccoli del semitono), teorizzata da Pratella nel secondo dei suoi manifesti (*Manifesto tecnico della musica futurista*, 23 settembre 1911), si richiama evidentemente alla proposta busoniana di una nuova divisione dell'ottava in 36 parti (cfr. F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Berlin 1907). Lo stesso Busoni, salutando con favore le teorie di Pratella, rivendicò al contempo la sua priorità in questo campo. Sta di fatto che tali procedimenti non trovarono, nella musica dei futuristi italiani, nessuna applicazione concreta: lo iato fra proclama e realizzazione è insanabile e va pari passo con quella estetizzazione dei manifesti che sopperisce, per lo meno in parte, alla mancata messa in opera degli intenti in essi enunciati (anche "il libero procedimento poliritmico", propugnato da Pratella nel medesimo *Manifesto*, che avrebbe dovuto sostituire "le leggi ridicole e fallaci della cosiddetta quadratura" – il richiamo a Wagner è esplicito – doveva rimanere mero proposito, raramente o mai tradotto in realtà sonora). Neppure la costruzione, negli anni Venti, del cosiddetto "arco enarmonico", inventato da Luigi Russolo che lo fece brevettare nel 1925 – un ritrovato nel quale Franco Casavola si azzardò a salutare la definitiva realizzazione dell'ideale di una musica veramente "enarmonica" – lasciò tracce nella produzione dei compositori futuristi.

va esposto la propria concezione della musica e preannunciato l'avvento della nuova era del microtonalismo, di una tecnica compositiva, basata su terzi e sesti di tono, che avrebbe aperto al linguaggio dei suoni dimensioni affatto nuove, non esplorabili all'interno del vecchio sistema musicale europeo, giunto ormai al termine della sua parabola storica. La consonanza fra le aspirazioni dei futuristi musicali e l'estetica di Busoni è circoscritta a quest'unico punto, che si allarga tuttavia a comprendere, nella seconda edizione dell'*Entwurf* (presumibilmente sotto l'influsso del manifesto *L'arte dei rumori* di Russolo, pubblicato a Milano l'11 marzo 1913), la proclamazione dell'assoluta necessità di nuovi strumenti musicali. L'incolmabile divario che separa Busoni dai futuristi italiani è evidente già nella sua apertura intellettuale nei confronti della coeva *Neue Musik*, un'apertura, facilitata dalla sua stessa formazione mitteleuropea, che Pratella non mancherà in seguito di rinfacciargli, con odiosa acrimonia nazionalistica, parlando, in un articolo del 1916, della "germanofilia di un Divo"⁶.

Nonostante alcune concessioni iniziali, nate soprattutto dal bisogno di opporsi alla cultura musicale italiana e alle sue 'retrive' istituzioni, i futuristi erano decisamente ostili, nel loro nazionalismo via via sempre più marcato, a tutto ciò che provenisse da oltralpe. Pochissimi i compositori contemporanei che Marinetti e i suoi partigiani musicali, pur fra mille riserve, 'salvavano': Strauss e Debussy⁷, innanzitutto, poi Elgar, Sibelius e Stravinskij, quest'ultimo tuttavia con forti riserve di matrice più nazionalistica che musicale, come mostra la malevola critica che Pratella stilò del *Petruška*, eseguito all'Augusteum di Roma il 14 febbraio del 1915. Ma il punto cruciale in cui la concezione di Busoni si colloca addirittura agli antipodi rispetto a quella dei futuristi è il rapporto con la tradizione, da questi ultimi rifiutata e dileggiata, da Busoni invece 'conservata' (nell'accezione hegeliana del termine) come premessa imprescindibile della musica nuova, di quella che nei primi anni Venti egli chiamerà, non a caso, *junge Klassizität*. Anche qui non mancano certo contraddizioni imbarazzanti: gli sberleffi iconoclasti alla tradizione, incoraggiati costantemente, con zelo davvero apostolico, da Mari-

⁶ Cfr. F. NICOLODI, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 62, nota 18; l'articolo fu poi pubblicato, nel 1918, nella raccolta pratelliana *Cronache e critiche dal 1905 al 1917*, Bologna 1918, p. 41.

⁷ Se il Pratella teorico rimproverava a Debussy una certa nebulosità impressionistica, il Pratella compositore non esitava a servirsi, da buon epigono, di alcuni dei procedimenti compositivi peculiari del compositore francese; così ad esempio nell'*Inno alla vita per orchestra: Musica futurista* (1913).

netti, non impediranno pochi anni più tardi a Pratella di pubblicare un volume di trascrizioni di laudi spirituali del XVI secolo (Bologna, Bongiovanni 1916⁸) e di collaborare con D'Annunzio, Malipiero e Perinello (sostituito in seguito da Alceo Toni) alla *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane* (Milano, 1918-21).

Non meno significativo è l'atteggiamento di Alfredo Casella, che fino al 1919 guardò con favore agli ideali della pattuglia dei futuristi musicali, tanto da offrire il proprio contributo, con una versione orchestrale dei suoi *Pupazzetti*, ai *Balli Plastici* di Fortunato Depero (Roma, Teatro dei Piccoli, 14 aprile 1918), per voltare poi risolutamente le spalle al movimento e ai suoi esponenti. Il comune interesse per il jazz non bastò, nel caso di Casella come in quello affatto analogo di Virgilio Mortari, a cementare una relazione destinata ad esaurirsi precocemente. Dato che le spiccate simpatie di Casella per il fascismo, culminanti nel 1937 nella dedica del *Mistero* in un atto *Il deserto tentato*, su testo di Corrado Pavolini, “a Benito Mussolini, fondatore dell’Impero”⁹, lo ponevano in perfetta sintonia spirituale con i futuristi, è lecito pensare che la presa di posizione del 1919 avesse ragioni puramente musicali: il musicista professionista Casella non voleva in nessun caso essere confuso con dei colleghi che egli faticava, per via del loro dilettantismo – o per lo meno per l’insipienza delle loro opere – a considerare tali¹⁰.

Per quanto riguarda Gian Francesco Malipiero, la cui vicinanza, nelle *Sette canzoni* (1918-9, in seguito inglobate, come parte centrale, nella *Orfeide*), a certi elementi della poetica futurista (in particolar modo all’idea di un ‘teatro sintetico’) è stata messa spesso in risalto, il suo successivo allontanamento avvenne senza colpo ferire, come se il compositore veneziano intendesse esprimere, proprio con il silenzio, il suo fastidio nei confronti dei toni altisonanti ed aggressivi dei ben noti proclami futuristi¹¹. Come ha osservato Antonio Cirignano, “la sua azione

⁸ *Il Terzo Libro di Laudi spirituali. Musica del secolo XVI e di carattere popolare.*

⁹ Cfr. G. SALVETTI, *L’opera nella prima metà del secolo*, paragrafo 8, *Il modernismo*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, vol. II, *Gli italiani all’estero – L’opera in Italia e in Francia*, Torino 1996, pp. 476-86.

¹⁰ Le successive collaborazioni di Casella con importanti esponenti del futurismo teatrale (*Teatro sperimentale degli Indipendenti* di Bragaglia, 1923, *Teatro della pantomima futurista* di Prampolini, 1928, con il quale collaborarono, nel 1927, anche Respighi e Santoliquido) non contraddicono questa ipotesi.

¹¹ Recensendo i *Balli plastici* di Fortunato Depero ne *L’alcova d’acciaio*, Marinetti inneggiò “alla musica futurista di Malipiero, stramba, rude, originalissima” (S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., p. 137). Malipiero contribuì allo spettacolo con un

di critica e di svecchiamento del costume musicale italiano ha innanzitutto un carattere antiprovinciale, di apertura e di partecipe attenzione verso le nuove tendenze della musica europea, da Debussy a Janáček, da Bartók a Schönberg, da Busoni a Stravinskij”¹². Proprio questo “carattere antiprovinciale” definisce con sufficiente chiarezza la distanza che intercorre fra Malipiero e i futuristi musicali.

L'impressione di una scarsa coesione d'intenti prettamente musicali all'interno del movimento – soprattutto se si considera il rapporto fra la prima e la seconda fase del medesimo, dominata, quest'ultima, da musicisti come Franco Casavola e Silvio Mix, mentre Pratella si volse sempre più allo studio della musica antica e del folclore italiano – deriva anche dal fatto che molti compositori di rilievo come Casella, Malipiero, Respighi, Santoliquido, Savinio e Mortari attraversarono un loro breve (o brevissimo) periodo futurista (Mortari, ad esempio, collaborò con il *Teatro della Sorpresa*, per il quale scrisse nel 1922 un *Fox-trot*), per volgersi poi verso tutt'altri lidi: una sintonia effimera con gli ideali dei futuristi è un fenomeno noto anche alla storia della letteratura, ben illustrato dal caso di Aldo Palazzeschi.

Le parole pronunciate da Alban Berg nel 1929, per quanto forse troppo severe (il futurismo musicale sarebbe un movimento superato, “che nessuno ha mai preso sul serio”¹³), suonano come un'epitome finale, sebbene autorevoli storici della musica come Dietrich Kämper¹⁴ siano propensi a far coincidere la fine della parabola del futurismo musicale italiano con l'entrata del nostro paese nel secondo conflitto mondiale (1940) o con la morte del suo fondatore e profeta Filippo Tomma-

unico brano, *I selvaggi*, per il quale “mise a disposizione il suo *Grottesco* per piccola orchestra”; *ibidem*, p. 135.

¹² A. CIRIGNANO, *Il teatro del secondo dopoguerra*, paragrafo 2, *L'ombra lunga dell'"Ottanta": Giorgio Federico Ghedini e Gian Francesco Malipiero*, in *Musica in scena*, cit., vol II, p. 494.

¹³ S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., p. 45.

¹⁴ Cfr. la voce “Futurismus”, di D. KÄMPER, in MGG², *Sachteil*, vol. 3, Mainz 1995, col. 982, e Id., *La distruzione della quadratura*, in Id., (Hg.) *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 81-93. La ricostruzione da parte di Kämper dei nessi teorici che legano la poetica di Pratella a quella di Wagner è esemplare e documenta un importante capitolo della storia della ricezione di Wagner agli inizi del XX secolo. L'evidente iato che intercorre non solo a livello estetico fra i due autori, ma anche fra il Pratella teorico ed il Pratella compositore, conferisce tuttavia alle limpide argomentazioni dello studioso un che di volontaristico che rende sorprendente un accostamento – quello fra Wagner e Pratella – il cui significato storico appare, proprio per l'eliminazione della dimensione estetica, alquanto esagerato.

so Marinetti (1944). Se la ‘storia’ del futurismo musicale è controversa e destinata probabilmente a rimanerlo, la sua *Wirkungsgeschichte*, l’influsso che gli sperimentalismi dei futuristi (soprattutto il bruitismo degli intonarumori di Luigi ed Antonio Russolo) hanno esercitato su compositori d’avanguardia come Varèse¹⁵ – considerato da Kämper, nonostante la pungente e circostanziata critica del giugno 1917, “l’erede legittimo del futurismo” – e sulla *musique concrète* a partire dalla fine degli anni Quaranta del XX secolo, pare delinearsi in un profilo dai contorni meno slabbrati. Può essere pertanto d’interesse menzionare, a questo riguardo, la testimonianza di Stravinskij, che in occasione di un’animata serata futurista tenutasi nell’abitazione milanese di Marinetti nel 1915 ebbe modo di conoscere e sperimentare direttamente gli intonarumori di Russolo. Stravinskij osserverà, parecchi anni dopo e con sottile ironia, in uno dei colloqui con Craft:

Durante una delle mie visite milanesi, Marinetti, Russolo, uomo geniale e tranquillo ma con barba e capelli indiatolati, e Pratella, un altro intona rumori, mi offrirono una dimostrazione della loro ‘musica futurista’. Cinque grammofoni su cinque tavolini in una grande stanza pressoché vuota emettevano rumori digestivi, statici, ecc., notevolmente simili alla ‘musique concrète’ di sette o otto anni fa (quindi forse erano dopo tutto dei futuristi o forse i futurismi non sono abbastanza progressivi). Feci finta di esserne entusiasta [...]¹⁶.

Giustificato o meno che sia il sarcasmo di Stravinskij, il presente contributo non si propone certo di fare un bilancio degli ‘effetti’ delle innovazioni futuriste dopo la fine della parabola storica del cosiddetto movimento, ma soltanto di metterne a fuoco alcune premesse estetiche fondamentali. La domanda che uno storico della musica deve porsi è la seguente: è esistito un futurismo musicale italiano degno di que-

¹⁵ Cfr. J.-Y. BOSSEUR, *Der Futurismus und das Werk von Edgar Varèse*, in O. KOLLERITSCH (Hg.), *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz 1976, pp. 37-49. Così riassume G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino 1991, p. 301, la reazione di Varèse al bruitismo di Russolo: “Le difficoltà espresse da Edgar Varèse nel 1917 si appuntarono sulla necessità che, anziché riprodurre meccanicamente i più fastidiosi aspetti delle nostre città, si garantisse comunque sui nuovi materiali sonori il totale controllo dell’immaginazione creatrice”.

¹⁶ S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., pp. 61-2, cfr. I. STRAVINSKIJ - R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Torino 1997, p. 65.

sto nome¹⁷, o si tratta soltanto di una vaga consonanza d'intenti, di una semplice sintonia ideale, sbandierata dai musicisti della cerchia di Marinetti, con i proclami dei manifesti letterari e pittorici dell'epoca? Cosa accomuna la pittura di Boccioni, Carrà, Balla, Depero, Severini, la produzione letteraria di Marinetti, Prampolini, Folgore o del gruppo futurista fiorentino costituito da Papini, Soffici e Palazzeschi con la 'musica' (in tutto l'ampio spettro delle sue concrezioni) di Francesco Balilla Pratella, Franco Casavola, Silvio Mix (gli unici compositori, fra i futuristi italiani, che abbiano goduto di una formazione professionale), di Aldo Giuntini, di Luigi Grandi e con gli sperimentalismi bruitistici del pittore-musicista Luigi Russolo? Sono sufficienti i numerosi richiami di pittori, musicisti e letterati futuristi a motivi e temi comuni, al di là del carattere trasversale dei manifesti, a fare dei futuristi musicali italiani un movimento in sé definito? Albrecht Riethmüller rileva giustamente il profondo divario che si creò, sin dall'inizio, fra arti figurative e plastiche da una parte e musica dall'altra, laddove "Boccioni divenne intorno al 1910, incontestabilmente, una delle guide del futurismo, assai più in virtù delle sue opere che non dei suoi manifesti. Non dovrebbe sussistere alcun dubbio sul fatto che il centro di questo movimento, il suo significato precipuo e soprattutto il suo carattere artistico vanno cercati nelle arti figurative"¹⁸.

Una prima difficoltà, che indica però forse una possibile via da percorrere, è rappresentata dal fatto che una grande quantità di 'musica futurista' è andata persa per sempre: in quanto produzione estemporanea, essa non era il risultato di un lavoro compositivo che trovava la sua codificazione in partiture (o in quadri o sculture, dunque in 'opere', in manufatti artistici destinati ad essere tramandati), sicché quando si parla di musica futurista italiana non s'intende *in primis* il ristretto numero di partiture pervenuteci, ma un orizzonte (dai confini non troppo chiari, come si è detto) di idee, di provocazioni e di (semi-)realizzazioni legate all'*hic e nunc* del momento. Tale orizzonte era inoltre strettamente connesso con quello di altre arti (pittura, grafica, scultura, danza, pantomima, teatro di prosa, letteratura), giusta l'ideale di una sinestesia artistica che i futuristi mutuarono dal simbolismo e dal wagnerismo francese del XIX secolo¹⁹, trapiantandolo però, come si evince dalle dichiarazioni pro-

¹⁷ Albrecht Riethmüller (vedi nota 4) propende per una risposta negativa.

¹⁸ A. RIETHMÜLLER, *Futurismus der Tonkunst?*, cit., p. 125, traduzione dell'autore.

¹⁹ Cfr. B. MARX, *Die Geburt des Futurismus aus dem Geist des Symbolismus*, in D. KÄMPER (Hg.), *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 23-9. Marinetti soggiornò dal

grammatiche di Carrà nel suo *Manifesto futurista* dell'11 agosto 1913, *La pittura dei suoni, rumori, odori*, in un contesto culturale, ideologico e politico dalle esigenze profondamente mutate. (L'ideale di una cooperazione sinestetica delle arti svolse un ruolo centrale anche nell'estetica del futurismo russo, alimentata alla fiamma delle opere tarde di Skrjabin: il ricorso programmatico alla sinestesia, verrebbe quasi da dire il suo abuso, getta però luce sull'intima fragilità delle realizzazioni musicali in senso stretto dei futuristi.) Alla Francia guardano inoltre l'aperta simpatia per il mondo del *variété*, del *cabaret* e del *music hall*, onnipresente nella produzione teatrale marinettiana e condivisa fra gli altri, in Francia, dai *Six* e dal loro mentore Eric Satie, anch'egli interessato, oltre che al jazz, al connubio fra suoni e rumori (paradigmatico in questo senso il celebre balletto *Parade* del 1917, realizzato in collaborazione con Diaghilev e Picasso) e a quello fra musica e arti grafiche (*Sports et divertissements*, 1914)²⁰.

Alla luce di queste considerazioni, vien dunque da pensare che la domanda, così come era stata formulata, è mal posta e non può trovare perciò una risposta soddisfacente. Se si prende in esame il concetto di *opus*, si constata che esso, da una parte, era ancora valido per i pittori futuristi, anche se nel caso di collaborazioni come quella di Fortunato Depero con Malipiero e Casella in occasione dei *Balli plastici* o di altre manifestazioni sinestetiche e 'sintetiche' l'idea tradizionale di opera, di oggetto estetico in sé fondato e autonomo, non regge più²¹. Per i futuristi musicali, invece, l'idea di *opus* si era ormai svuotata, per lo meno in gran parte, di significato ed era stata sostituita, negli anni per così dire ruggenti del movimento (fino alla fine del terzo decennio del secolo), dal principio della *trouvaille*, dell'invenzione estemporanea²², che si

1893 a Parigi come studente di giurisprudenza e frequentò assiduamente i circoli letterari di Mallarmé, Alfred Kahn e Catulle Mendès.

²⁰ Per una dettagliatissima analisi dell'estetica del *variété* parigino e del circo in relazione al futurismo, cfr. C. PICCARDI, *Reflexe des Futurismus in Paris*, in D. KÄMPER (Hg.), *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 149-95 e ID., voce "Futurismo", in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, cit.

²¹ Non a caso S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., dedica ampio spazio alla trattazione dello "spettacolo futurista e la musica" (capitolo IV, pp. 129-91), prendendo in esame rispettivamente i *Balli plastici* di Depero, *Il Teatro della Sorpresa*, *Il Tamburo di fuoco* e *Bianca e Rosso* di Marinetti, Marij Kogoj e *Il Teatro Semifuturista* di Sofronio Pocarini, *Il Nuovo Teatro Futurista*, le serate di Siena, Lucca e Firenze (1924), *L'angoscia delle macchine* e infine la *Pantomima futurista*. Questo punto è stato messo in forte evidenza anche da F. NICOLodi, *Der musikalische Futurismus in Italien*, cit., p. 46.

²² Cfr. il manifesto *L'improvvisazione musicale* di M. Bartoccini e A. Mantia del

estende fino all'utopia della "libera improvvisazione orchestrale", considerata nel 1921 "l'evento più avveniristico", e trova il suo supporto, a sua volta, in una nuova istituzione: la "serata futurista"²³. In quest'ultima non vi sono più 'opere' da presentare ad un pubblico che le contempli in un atteggiamento estetico (secondo l'idea di un discorso musicale che si dipana come una successione di pensieri filosofici logicamente concatenati, esposta sullo scorcio del XVIII secolo da Friedrich Schlegel in un celebre *Frammento* pubblicato sulla rivista *Athenäum*), ma violente provocazioni che dovevano coinvolgere gli spettatori in prima persona, innescando un'interazione – spesso degenerante, come ha osservato Hermann Danuser²⁴, in veri e propri "scandali" – nella quale il diaframma fra platea e palcoscenico veniva di proposito lacerato.

Trascinati dalla furia iconoclasta di Marinetti, i futuristi musicali italiani divennero gli artefici di "un'arte dello scandalo" (Danuser), invertendo così quella relazione fra i due termini che costituiva ancora il substrato ideologico degli "scandali artistici" di cui erano protagonisti, proprio all'inizio della parabola del futurismo musicale, Schönberg da

1° marzo 1921. Una singolare assonanza sembra sussistere fra l'utopia futurista della "improvvisazione orchestrale" e la "Dirigierübung", l'improvvisazione collettiva, musicale e coreutica insieme, da parte di un *ensemble* guidato da un direttore, che Carl Orff sperimentò negli anni Venti e Trenta presso la *Güntherschule* di Monaco di Baviera: cfr. *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Band III, *Das Schulwerk*, Tutzing 1975; A. FASSONE, *Carl Orff*, nuova edizione riveduta ed ampliata, Lucca 2009. All'utopia futurista è tuttavia alieno ogni proposito pedagogico. Un curioso e casuale punto di tangenza fra la ricerca di nuovi mezzi espressivi da parte del giovane Orff e l'esplorazione dell'universo rumoristico compiuto dai futuristi italiani si può cogliere in una serie di *Lieder* per voce ed orchestra, su testo di Maeterlinck, che Orff compose nel 1917 per distruggerne poco dopo la partitura: i *Treibhauslieder* (*Canti della serra*). Fra gli schizzi conservatisi, ve n'è uno per il primo *Lied*, *Treibhausstarre* [*La rigidità della serra*], dal profilo sonoro sorprendente: la parte del soprano è accompagnata dal tinnito ritmico di una goccia d'acqua che cade su una piastra sonora (rinforzato dallo sfregamento delle corde acute del pianoforte con il plettro), dal suono fisso di un "bicchiere grattato" (*do die-sis*), dal frinire di una cicala registrato su disco e da una *flûte d'amour*.

²³ Opere teatrali come le due di Pratella, in particolare la seconda, *L'aviatore Dro*, non si sottraggono alla categoria di *opus*, pagandone forse per questo lo scotto sul piano della riuscita estetica: l'impressione di un'estrema convenzionalità accompagna molti 'brani' autonomi dei futuristi italiani, così ad esempio gli *Stati d'animo* di Silvio Mix, sbiaditi eredi del pezzo lirico romantico del XIX secolo. Cfr. F. NICOLDI, *Der musikalische Futurismus*, cit., *passim*. L'utopia delle "libere improvvisazioni orchestrali" fu espressa da Marinetti e Cangiullo nel loro manifesto *Il Teatro della Sorpresa* dell'11 ottobre 1921.

²⁴ Cfr. H. DANUSER, *Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder die Kunst des Skandals*, in D. KÄMPER (Hg.), *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 96-110.

una parte e Stravinskij dall'altra (prima esecuzione del *Sacre*, Parigi, 29 maggio 1913). Per i seguaci musicali del profeta Marinetti non avrebbe avuto infatti nessun senso sopperire alla mancanza di comprensione da parte del grande pubblico, profondamente disprezzato e adeguatamente vilipeso, rimpiazzandolo con un'accolta esoterica di fedeli, devoti alla nuova arte (sulla falsariga del *Verein für musikalische Privataufführungen* fondato da Schönberg e attivo, a Vienna e a Praga, dal 1919 sino alla fine del 1921); l'idea di una ricezione adeguata delle loro opere nel tempo a venire, proiettata dunque nel 'futuro', come risarcimento morale della storia per gli insuccessi del presente, era del resto non meno estranea alla loro visione delle cose della wagneriana religione dell'arte, la cui liturgia si officiava nel tempio di Bayreuth.

Il futuro la cui sostanza i futuristi reclamano prepotentemente per la loro musica – una musica che è dunque, per avvalerci della terminologia di Herder, più *énérgeia*, che *érgon*, più un'attività che una creazione in sé conclusa dalla quale sortisce una "storia degli effetti" (Hans-Georg Gadamer) – è un futuro solo intravisto, la cui fiamma arde e si consuma di volta in volta nell'immediatezza dell'attimo, ma che ha nondimeno la pretesa di esprimere un atteggiamento radicalmente nuovo dell'artista nei confronti dell'arte, della civiltà nel suo complesso e del bagaglio di tradizioni su cui essa si fonda²⁵.

Se gran parte della musica 'futurista' italiana va collocata nella cornice di uno spettacolo multimediale composito e dalle dinamiche interne opposte a quelle che reggevano la tradizionale ricezione della musica a partire dal tardo XVIII secolo, in ambito sia aristocratico che borghese, non si può ignorare d'altro canto l'esistenza di un nutrito e persistente vocabolario di *slogan* propagandistici di valenza trasversale, dei quali s'intesse la trama ideologica degli innumerevoli manifesti futuristi. Non è infatti un caso che Pratella, il rappresentante di spicco della prima generazione dei compositori futuristi, pubblichi i suoi manifesti immediatamente a ridosso dell'uscita del manifesto fondativo del movimento, pubblicato da Marinetti²⁶ il 20 febbraio 1909 sulle colonne del quotidiano parigino "Le Figaro": il primo dei tre manifesti pratelliani (*Manifesto dei musicisti futuristi*), stampato a Milano, seguì l'11 ottobre del 1910.

²⁵ Non è questa la sede per un'interpretazione della poetica della "anti-arte" futurista (come l'ha definita Hermann Danuser) nella prospettiva dell'Avanguardia del secondo dopoguerra e della crisi dell'idea di *opus musicum*.

²⁶ La versione italiana del *Manifesto* apparve alcune settimane dopo sulla rivista milanese "Poesia", fondata dallo stesso Marinetti.

Pratella aveva conosciuto Marinetti proprio quell'anno (1910) e si era fatto subito ammaliare dalle idee innovative e dalla retorica straripante di questo profeta di un rinnovamento radicale di tutte le arti. Per impiegare una metafora cara a Marinetti e ai futuristi in genere, si può ben dire che l'attacco sferrato da Pratella alla cultura musicale italiana dell'epoca è una vera e propria offensiva di guerra: Pratella se la prende con l'egemonia, ancora intatta, del melodramma, con "quella fetida torta cui si dà il nome di libretto d'opera", denigra le opere di Puccini ("musica da film"²⁷) e di Giordano, definite senza mezzi termini "opere basse, rachitiche e volgari", sottoprodotti dello "czarismo mercantile" dell'editoria musicale italiana²⁸ (nella sua autobiografia, uscita postuma nel 1970, prenderà tuttavia le distanze dai primi due manifesti e in particolare dagli attacchi a Puccini, non meno aspri di quelli di Fausto Torrefranca²⁹).

Che a salvarsi dinanzi a questo tribunale dai verdeti inappellabili quanto profondamente provinciali nella loro ignoranza sia il maestro di Pratella, Pietro Mascagni, la cui *Iris* fu recensita entusiasticamente da Silvio Mix nel 1926 e lodata per la sua "spontanea genialità"³⁰, non è certo un caso: "Pietro Mascagni [...] ha avuto anima e potere di ribellarsi a tradizioni d'arte, a editori, al pubblico ingannato e viziato [...] ha avuto veri tentativi d'innovazione nella parte armonica e nella parte lirica del melodramma, pur non giungendo ancora a liberarsi dalle forme tradizionali"³¹. Si avverte qui l'eco lontana delle feroci invettive wagneriane contro il mercificato e corrotto sistema produttivo dell'*Opéra* parigina e dell'"industria" dell'opera in genere, sicché lo spazio ritagliato da Pratella all'autore di *Cavalleria* nella storia del teatro in musica viene singolarmente a identificarsi, per l'Italia, con quello che Wagner aveva a suo tempo rivendicato – e duramente conquistato – per se stesso³².

²⁷ Lettera di Pratella a Guido Maria Gatti del 30 luglio 1919, in F. NICOLADI, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 65, nota 41.

²⁸ F. BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, 11 febbraio 1911.

²⁹ Cfr. F. TORREFRANCA, *G. Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912.

³⁰ Cfr. S. MIX, "Iris" al Costanzi, in "L'Impero", Roma, 28 febbraio 1926, in F. NICOLADI, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 62, nota 15.

³¹ S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., p. 196.

³² Non a caso Pratella, nello stesso manifesto, elogia il "genio sublime di Wagner", esponente di una "era gloriosa e rivoluzionaria" e protagonista a sua volta, nel 1860 a Parigi, di uno dei più grandi scandali della storia della musica. Nell'attacco di Pratella al "mercantilismo" del sistema produttivo italiano e nella sua durissima critica a Puccini e ai veristi risuonano alcuni dei motivi polemici più acuti degli scritti teorici wagneriani. Ma già nel novembre del 1914, in un empito di nazionalismo, Pratella in-

Il fenomeno dei manifesti futuristi è ben noto ed è stato studiato a fondo sia dagli storici della letteratura che dagli storici dell'arte: si tratta di testi che vengono a costituire, per la prima volta, un genere letterario autonomo, ponendosi come oggetti estetici e conferendo così alla tradizionale funzione di proclama quello statuto d'opera d'arte che le composizioni dei futuristi musicali andavano perdendo in quanto semplice 'numero' esibito nell'ambito, affatto particolare, della serata futurista. Gli *slogan* ricorrenti in tutti i manifesti sono, notoriamente, la velocità, la dinamica³³, la violenza, l'estetizzazione della guerra (si vedano l'*Elogio della guerra* di Enrico Corradini ed il concetto di "guerra festa" in Marinetti), la rivolta contro il passato, l'odio per la cultura tramandata ufficialmente da biblioteche, accademie, conservatori, musei, università ecc. ("noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie...", scrive Marinetti nel *Manifesto* del 1909), il disprezzo del sentimento e della donna, l'entusiasmo cieco per il mondo delle macchine. Il sogno iconoclasta di Marinetti, da equivoca ed estetizzante visione palinogenetica di una società giunta, negli anni precedenti la Grande guerra, all'apice della sua crisi, si sarebbe di lì a poco tradotto in concreta realtà di morte e distruzione.

Il culto delle macchine dei futuristi, l'umanizzazione del meccanico, era talora accompagnata dall'oscuro controcanto del timore, ben giustificato, derivante dal suo inevitabile risvolto, la meccanizzazione dell'umano³⁴. Il lavoro teatrale *L'angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari, del 1921, con le musiche di scena di Silvio Mix, incarna il polo negativo, demonico della meccanizzazione, mentre il *Ballet mécanique* dell'americano George Antheil (1923-25), concepito in origine per un film di Fer-

viterà le istituzioni musicali italiane a boicottare tutti i musicisti stranieri, Wagner compreso (cfr. F. BALILLA PRATELLA, *Musica italiana. Per una cultura della sensibilità musicale italiana*, Bologna 1915). Marinetti, da parte sua, attaccò Wagner, nel 1914, nel manifesto *Abbasso il tango e Wagner!* E un anno dopo, in occasione della prima esecuzione in Italia del *Petruška* di Stravinskij, coniò il motto *Abbasso Wagner, viva Stravinskij!*; cfr. D. KÄMPER, "La distruzione della quadratura". *Richard Wagners Kunstschriften und die Musikästhetik des Futurismus*, in Id., *Der musikalische Futurismus*, cit., pp. 81-93. Marinetti riconobbe nondimeno l'importanza dei libretti wagneriani e del *verse libre* dei simbolisti francesi per la nascita del "verso libero" dei futuristi italiani; cfr. la lettera al poeta Gian Pietro Lucini citata in D. KÄMPER, *ibidem*, pp. 86 e 96, nota 28.

³³ Nel suo *Manifesto futurista* del 1913 Carrà elogia l'architettura "dinamica" creata nelle sue composizioni da Pratella. Cfr. U. BOCCIONI, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, Dresden 2002, p. 268.

³⁴ Su questo tema, e sulle sue radici nella cultura europea, cfr. F. PRIEBERG, *Musica ex machina*, cit., cap. I, *Uomo e macchina*, pp. 4-15.

nand Léger, è l'espressione più ingenua e solare di quella fibrillazione nervosa provocata dal nuovo idolo che Marinetti aveva espresso già nel suo *Manifesto* del 1909; l'*Aeroduello* (*Dinamosintesi*) per piano e orchestra di Luigi Grandi (1902-1973), pubblicato nel 1935 con una dedica a Marinetti, da annoverarsi fra i frutti tardi della stagione futurista italiana, è invece un esempio preclaro di connubio fra 'idee estetiche' diverse intrecciate in maniera inestricabile nell'immaginario dei futuristi: l'idea della velocità, l'idea della guerra, l'idea della macchina³⁵.

Se l'accento posto sulla produzione, sull'*enérgeia* anziché sull'*érgon*, sul lavoro finito, coincide con uno dei tratti centrali del funzionalismo musicale degli anni Venti analizzato magistralmente da Carl Dahlhaus in un suo saggio del 1977³⁶, l'enfatizzazione (un po' generica) del 'primitivo' in musica – il cui corrispettivo rinveniamo nella qualifica di "primitivi con una nuova sensibilità" datasi dai pittori futuristi – può rimandare, in un contesto più ampio, di respiro europeo, alla riscoperta di nuove linfe vitali nelle tradizioni del canto popolare (cui Pratella attese, per opporre alle tradizionali "melodie nostalgiche, raffinate, sentimentali, patetiche e cretine" la "gioiosa brutalità e la sana volgarità della canzone popolare"³⁷), alla ricerca etnomusicologica e alla sua transustanziazione nella prassi compositiva nell'opera di musicisti come Bartók e Kodály.

Un altro punto di contatto si rinviene nell'idea di una grammatica delle "forme elementari" progettata da Vasilij Kandinskij nello scritto *Über das Geistige in der Kunst* (Monaco, 1912), e nella *elementare Musik*, sintesi di musica e gestualità, che Carl Orff, Dorothee Günther e Gunild Keetman posero, a partire dal 1924, al centro dell'attività di ricerca sperimentale della Güntherschule di Monaco di Baviera. Se non che la valenza 'primitiva', 'originaria', 'barbarica' dell'arte inseguita dai fu-

³⁵ Una versione per pianoforte solo è stata incisa da Daniele Lombardi (*Musica futurista. The Art of Noises*, Salon LTMCD 2401). Il substrato ideologico del brano emerge chiaramente dal banale intento programmatico-illustrativo (*Eco della battaglia – Duello – Precipitazione dell'apparecchio avversario*). Un'altra celebrazione allo stato puro della "macchina", non integrata però nell'orizzonte del mito bellico, è il brano pianistico *Le macchine* (1934) di Aldo Giuntini, pubblicato nel *Manifesto futurista della aeromusica sintetica geometrica* curativa di Marinetti. Cfr. F. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Torino 1963.

³⁶ Cfr. C. DAHLHAUS, *Il funzionalismo musicale*, in Id., "In altri termini". *Saggi sulla musica*, a cura di A. FASSONE, Milano 2009, pp. 195-216.

³⁷ F. BALILLA PRATELLA, *Scritti vari*, citato in D. KÄMPER, "La distruzione della quadratura", cit., p. 90.

turisti nei loro proclami (sulla scia di Marinetti³⁸) si sposa subito, fatalmente, con il momento della ‘brutalità’ e della ‘violenza’: paradossale è inoltre il richiamo a modelli così eterogenei come Mussorgskij e Stravinskij da una parte, Mascagni dall’altra. La trasversalità di questo motivo è testimoniata ampiamente dalla frequenza con la quale esso compare nei manifesti futuristi, così ad esempio in quello, già menzionato, di Carrà, dell’11 agosto 1913, dove si inneggia alla “musica antigraziosa senza quadratura ritmica” di Pratella, elevata a paradigma di un dinamismo valido per tutte le arti, e all’”arte dei rumori”.

L’identificazione del ‘primitivo’ (un *Leitmotiv* ricorrente, come si sa, anche nelle arti figurative) con la ‘bella violenza’ – un *topos* che Franco Casavola applicò nel 1926 anche al jazz, suscitando le reazioni polemiche dei redattori di “L’Impero” per via dell’origine afroamericana di questa musica, già osteggiata da Bragaglia³⁹ – trascende l’ambito dell’elementare in una sfera che di lì a pochi anni avrebbe trovato nell’ideologia fascista il suo triste, ufficiale coronamento. L’adesione al fascismo di Marinetti era dunque quasi pre-programmata: il fatto che l’intelaiatura ideologica del futurismo, definita una volta per sempre nei manifesti pubblicati fra il 1909 e il 1920, abbia potuto sopravvivere alla profonda cesura della Grande guerra per confluire poi senza colpo ferire nell’edificio ideologico del fascismo, nella sua “religione politica” (Emilio Gentile⁴⁰) e rinnegare l’*élan* innovatore (e iconoclasta), convertendosi all’atteggiamento conservatore e neoclassico imposto dal regime, è signifi-

³⁸ Cfr. B. MARX, *Die Geburt des Futurismus*, cit., pp. 24-25: l’autrice mostra la trasmutazione subita dall’immaginario dei poeti simbolisti ad opera di Marinetti, il passaggio dalla “evasione” simbolista ad una reale, spesso brutale “eversione”: “Il gesto ribelle che caratterizzava ad esempio le opere poetiche di Rimbaud (1869/70) ed anche la produzione di Villiers de L’Isle-Adam, in seguito coinvolto nei destini della Comune parigina, è impresso, a posteriori, al nuovo mondo industriale”; *ibidem*, p. 25, traduzione dell’autore.

³⁹ Cfr. F. CASAVOLA, *Difesa del ‘jazzband’*, in “L’Impero”, Roma, 14 agosto 1926; gli editori del giornale, gli ex-futuristi Mario Carli e Emilio Settimelli presero le distanze, in una nota redazionale, da quanto affermato nell’articolo, dove si legge che il jazz è “il tipico prodotto della nostra generazione eroica, violenta, prepotente, brutale, ottimistica, antisentimentale e ‘antigraziosa’”; citato in F. NICOLÒDI, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 53. Nel 1942 anche Virgilio Mortari annuncerà la “fine” (in Italia) del jazz, denunciandone il carattere non artistico e non latino. Cfr. anche F. T. MARINETTI - B. CORRA, *Contro il teatro morto, contro il romanzone analitico, contro il negrismo musicale – Manifesto futurista*, 22 ottobre 1937, in *Id.*, *Teatro*, a cura di J.T. Schnapp, vol. II, Milano 2004, pp. 787-91.

⁴⁰ Cfr. E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*, Bari 1993.

cativo dell'estrema eterogeneità delle premesse culturali del futurismo musicale. E' proprio questa eterogeneità a motivare la riluttanza di una parte degli storici della musica a riconoscere al fenomeno lo statuto di 'movimento' (Fiamma Nicolodi parla di un futurismo musicale italiano in bilico "fra tradizione e utopia").

Una delle più singolari caratteristiche del futurismo musicale è senza dubbio l'ambiguo intreccio di vitalismo scatenato e iconoclasta, sfociante nella condanna radicale del tradizionalismo accademico (revocata *de facto*, come si è detto, dopo l'avvento del fascismo, ma contraddetta già dal 1916 dallo studio della musica 'antica' da parte di Pratella), e di una fascinazione morbosa per il mondo delle macchine, anzi, per gli aspetti più problematici dell'industrializzazione che ha cambiato, dalla seconda metà del XIX secolo, il volto delle città moderne. Una delle radici del pensiero futurista – non solo di quello musicale – è da cercarsi nella *Lebensphilosophie* irrazionalistica del tardo secolo XIX e dei primi decenni del XX (da Nietzsche a Ludwig Klages⁴¹), un'altra, invece, nell'esaltazione della tecnica e di ogni marchingegno artificiale, esaltazione che si fa veicolo proprio di quel vitalismo sfrenato e provocatorio che i futuristi scrivono, a cominciare dal *Manifesto* marinettiano del 1909, sulle loro bandiere (l'ostilità dei futuristi nei confronti delle nuove tecniche di registrazione sembra invece doversi ricondurre alla loro concezione dell'attività musicale come *enérgeia*).

Il concetto di natura dei futuristi musicali (il movimento, come si è detto, fu tutt'altro che omogeneo, ammesso e non concesso che ve ne sia stato uno) sfocia così in un'esaltazione della tecnica *tout court*, il cui potenziale bruitistico assume talora quasi i tratti di una nuova religione secolarizzata (come lo era, sin dagli inizi, il fascismo), capovolgendo in positivo l'acrimonia, la critica sferzante al culto tecnologico che Bertolt Brecht espresse in una lirica della raccolta *Hauspostille* (1927): *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* [700 intellettuali adorano una tanica di petrolio], musicata da Carl Orff all'inizio degli anni Trenta all'interno del suo dittico di *Chorsätze* brechtiani. "Il regno vittorioso della Elettricità", che secondo Pratella avrebbe dovuto, insieme al regno della macchina, penetrare nell'angusto mondo del Poema Sinfonico, trova il suo contraltare nell'immagine della trimurti agnostica con la qua-

⁴¹ "Il futurismo musicale, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa [...]": così definisce Pratella l'anima del movimento nel suo primo manifesto dell'11 ottobre 1910; citato in S. BIANCHI, *La musica futurista*, cit., p. 197.

le Brecht sigla la sua lirica, traboccante di ribrezzo nei confronti della moderna civiltà delle macchine: “Im Namen der Elektrifizierung, der Ratio und der Statistik”.

Un *Leitmotiv* dei manifesti marinettiani (vedasi ad esempio *Il Teatro di varietà* del 21 novembre 1913) è l'esigenza che l'arte rifletta direttamente lo sviluppo tecnologico degli ultimi decenni: che lo “scoppiatore” realizzato nel 1913 da Luigi Russolo, fosse una sorta di ricreazione artificiale, ‘artistica’, del rumore del motore a scoppio dell'epoca non significa altro che nell'estetica dei futuristi l'*imitatio naturae* è stata soppiantata, almeno in una prima fase, da quella del nuovo mondo tecnologico (un importante punto di contatto si ha in *Pacific 231* di Honegger, del 1923), che ad essa si contrappone.

L'insistenza sulla riproduzione in musica degli “stati d'animo” (un motivo centrale della *Prefazione al Primo Congresso parigino dei pittori futuristi*, febbraio 1912, in particolare di Umberto Boccioni) rientra d'altra parte sicuramente nella tendenza all'oggettivazione anti-soggettivistica tipica della *Moderne*, contrasta però, nel capolavoro teatrale di Pratella, *L'aviatore Dro* (scritto negli anni 1911-14, andato in scena però soltanto nel 1920 a Lugo di Romagna) con la convenzionalità dell'impianto drammaturgico, basato sul classico, vieto triangolo amoroso della tradizione ottocentesca (lui, lei, l'altro). Neanche il sofisticatissimo impiego sinestetico delle luci, minuziosamente prescritto in partitura, e la *facies* sonora volontaristicamente modernistica della partitura (che utilizza gli intonarumori, da poco inventati da Russolo) riescono a sopperire a tali squilibri interni.

La poetica degli “stati d'animo”, tradotta da Umberto Boccioni nel 1911, nella serie di quadri così denominati, in concreta realtà artistica, trovò la sua espressione, oltre che ne *L'aviatore Dro* di Pratella⁴², e nelle *Sette Canzoni* di Malipiero, anche nei brevi, convenzionalissimi brani pianistici del triestino Silvio Mix (1900-1927; *Stati d'animo*, 1923)⁴³. Neppure il *Profilo sintetico-musicale di Marinetti*, dello stesso

⁴² Se la dissociazione fra “rappresentazione musicale dell'affetto” ed il “processo dell'esprimere se stessi”, definisce nell'*Aviatore Dro* un nuovo rapporto fra linea vocale e parti strumentali, portando ad una nuova poetica degli “stati d'animo” (così J. NOLLER, “*Stati d'animo*”: *Ein poetologischer Begriff der Futuristen und seine Bedeutung für die Musik*, in D. KÄMPER, *Der musikalische Futurismus*, cit., p. 72), tale dissociazione viene naturalmente a mancare nella trasposizione degli “stati d'animo” sul pianoforte. Mix intendeva nondimeno dar corpo alla poetica degli “stati d'animo” in una nuova forma di teatro, da lui definito “metadramma musicale”.

⁴³ Con la costruzione del “rumorarmonio” (brevettato da Russolo in Germania

Mix (1923), sembra evocare adeguatamente la poetica eversiva, il temperamento bellicoso o qualsivoglia tratto significativo della personalità del ‘vate’: forse soltanto il banale scampanio in *fortissimo* degli accordi con i quali il breve brano si chiude può intendersi come sigla musicale dell’ottimismo smargiasso del *pontifex maximus* del futurismo.

A conti fatti, se si vuole azzardare un’interpretazione del fenomeno nella sua complessità, si potrà dire che il futurismo musicale italiano si presenta allo sguardo retrospettivo dello storico come un crogiolo eterogeneo di tendenze ideologiche, di ideali modernistici non bene amalgamati che solo in parte combacia con le aspirazioni – e le realizzazioni artistiche – del coevo futurismo in campo pittorico e letterario: i ‘germi’ di futuro che esso realmente conteneva – riguardanti in modo particolare l’emancipazione del rumore – non paiono sufficienti a definire l’identità di una corrente che, come si è espresso Albrecht Riethmüller, era destinata a rimanere, in ambito musicale, un fenomeno marginale e derivato.

Pur mantenendo in vita, anzi esasperando, dopo l’avvento del fascismo, alcuni dei suoi tratti ideologici originari, il futurismo musicale italiano fu non di meno segnato da profonde e improduttive contraddizioni e non godette dell’adesione costante di musicisti professionisti di rango europeo, trovando la propria espressione originale non tanto nei testi musicali pervenutici quanto nella gesticolazione iconoclasta dei manifesti e nelle provocazioni *ad hoc* delle ‘serate futuriste’. Questa fase ebbe fine con l’avvento della nuova “religione politica” di Benito Mussolini, che privò il futurismo musicale italiano proprio di quelle punte sperimentali, che pur nella loro realizzazione approssimativa e dilettesca erano, per lo meno in una certa misura, gravide di alcuni sviluppi della musica europea del secondo dopoguerra, acuendone invece i tratti ideologici deteriori, dal mito della violenza e della guerra alla xenofobia.

già nel 1921 come *Russolophon*), l’imitazione si estendeva invece sia all’ambito della natura che a quello dei rumori della vita quotidiana: esso venne impiegato, oltre che nell’accompagnamento sonoro dei film muti, anche negli spettacoli parigini del *Théâtre de la pantomime futuriste* sotto la direzione artistica di Enrico Prampolini (1927) presso il *Théâtre de la Madeleine*.

ALBERTO FASSONE (Torino, 1961) ha compiuto studi di pianoforte e composizione e si è laureato in Storia della musica presso l'Università della sua città. E' titolare della cattedra di Storia ed Estetica della musica presso il Conservatorio "C. Monteverdi" di Bolzano. Ha pubblicato: *Il linguaggio armonico del Rosenkavalier di Richard Strauss* (Firenze 1989), *Carl Orff* (Lucca 1994, nuova edizione riveduta ed ampliata *ivi*, 2009), *Anton Bruckner. La personalità e l'opera* (Lucca 2005), CARL DAHLHAUS, *"In altri termini". Saggi sulla musica*, a cura di A. Fassone (Milano 2009).

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 25-40	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	-------------	-------------

ROVERETO 1976: I CENTO ANNI DI MARINETTI

DANILO CURTI

1976. 27 settembre. Rovereto, la città di Fortunato Depero celebra i cento anni dalla nascita di Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d'Egitto 22 dicembre 1876 - Bellagio, Como, 2 dicembre 1944), il creatore, il cantore e padre padrone del futurismo, uno degli italiani più discussi e contestati del Novecento. La commemorazione era stata ideata e voluta da Giuliano Salvadori del Prato, presidente della società editrice del quotidiano "Alto Adige" e da Mara e Alfredo Pancheri¹, titolari dell'omonima Galleria d'Arte roveretana. Non nuovi ad iniziative intese al recupero e alla promozione di protagonisti e opere dell'unica e autentica avanguardia italiana², i tre promotori invitavano a Rovereto Giancarlo Vigorelli, Giovanni Carandente e Bruno Passamani per una serata, presso la sala degli Specchi di palazzo Rosmini (casa natale del filosofo), all'insegna dell'indagine e della discussione sugli elementi dirompenti di un Movimento a torto relegato dal pregiudizio ideologico a semplice *kermesse* folkloristica. Una rilettura che, rilevando il significato sociale

¹ Devo alla generosità di Mara Pancheri che ringrazio, la lettura della documentazione relativa all'evento roveretano e *in primis* all'esposizione da lei promossa. Le informazioni che seguono, quando non diversamente specificato, provengono dall'archivio della Galleria stessa.

² Agli stessi Mara e Alfredo Pancheri, infatti, si devono alcune importanti esposizioni riservate ad alcuni protagonisti del Movimento, come: Lucio Venna (1968, Rovereto), l'aeropittore Tullio Crali (1970, Rovereto), Carlo Belli (1979, Rovereto), Renato Di Bosso (1984, Trento).

e culturale del futurismo, non rifuggiva neppure il difficile nodo del rapporto con il fascismo, affrontato da Vigorelli senza pudore.

Per Fortunato Depero la missione di questi “Apostoli infiammati” raccolti attorno al *leader* Marinetti era chiarissima: “ridestare a pugni e calci gli artisti e l’Italia tutta, addormentati sui comodi materassi della gloria del passato”. E solo dopo “Centomila conferenze, manifesti, battaglie e infinite esposizioni. Bastonate, sputi, urla, pedate (...) volo di sedie e di teste cornute imbalsamate (...) tutta questa orchestra di guerra per l’arte svegliò gli addormentati (...). Basta con il plagio, basta con l’imitazione, basta con la esagerata glorificazione dei morti. Dobbiamo ribellarci, reagire, creare, inventare e soprattutto difendere i vivi”³. Ma, dopo centomila battaglie a suon di fischi e di uova e pomodori gettati da pubblici inviperiti, morto il loro vate, i superstiti del Movimento si trovarono imbavagliati e incatenati per un buon trentennio nel purgatorio dell’arte per l’azione di certa critica imperante, militante, per nulla lungimirante.

Una serata di riscoperte, quindi, cui faceva da cornice una significativa esposizione nella Galleria Pancheri, curata da Giancarlo Vigorelli, con il patrocinio dell’Assessorato alle attività culturali della Provincia autonoma di Trento, la collaborazione del Museo Depero di Rovereto e di Bruno Mattedi. Vi comparivano intanto una ventina di rari lavori degli anni ruggenti (tra olii, disegni, acquarelli e grafica) di Fortunato Depero, dell’architetto Luciano Baldessari, di Roberto Iras Baldessari e Umberto Maganzini, e soprattutto 110 opere tra volumi, riviste e manifesti originali (in lingua italiana, francese e inglese) datati tra il 1902 e il 1976⁴. Ai testi di teoria, critica e polemica di F. T. Marinetti (dal *Manifesto* del “Figaro”, 1909 a *Uccidiamo il chiaro di luna*, 1911 a *Parole in libertà*, 1915), si affiancavano le opere di poesia e narrativa (da *Mafarka le Futuriste*, 1910 a *Zang-tumb-tumb*, 1914 a *L’alcova d’acciaio*, 1921); poi i manifesti originali dedicati alla pittura e al teatro futuristi e la letteratura sul Movimento (da Lucini a Soffici, da Papini a Cangiullo, Settimelli, Falqui, Balla, Boccioni, Depero, Bragaglia, Ballo, Jacobbi, Carrieri, Scheiwiller, Verdone, Vaccari, Markov, Crispolti...). Un’antologia di opere e documenti – molti inediti e tutti provenienti dalla Biblioteca personale di Vigorelli – già esaustiva anche per il bibliofilo più esigente, capace di documentare l’attenzione puntuale nella ricerca e nel-

³ *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940, pp. 5-10.

⁴ L’esposizione rimane aperta dal 27 settembre al 6 ottobre 1976. Il catalogo delle opere e dei documenti esposti è proposto in appendice al presente scritto.

lo studio del Movimento futurista, a dispetto di qualunque ostracismo. Di Fortunato Depero compariva anche il Libro imbullonato del 1927 e la lettera del 1914 con la quale Marinetti informa Balla di aver accettato con entusiasmo e dietro suo consiglio il “giovane” pittore Fortunato Depero nel Movimento futurista⁵. Non c’era, per contro, il *Saggio futurista* 1932, numero unico stampato da Depero presso la tipografia Mercurio nella primavera del 1932 in occasione della venuta nel Trentino di Marinetti, in cui comparivano scritti dello stesso Depero, di Marinetti, Russolo, Dormàl, nonché poesie di Farfa e Gerbino; parole in libertà di Escodamè, riproduzioni di Depero (alcune relative alla partecipazione alla XVIII Biennale di Venezia), Prampolini, Oriani, Fillia, Dormàl, Müller Denes, Aschieri II, Q. De Giorgio; vi è pubblicato il *Manifesto dell’Aeropittura* e gli scritti di Depero su *Realtà e astrazione e il cinematografo e la pittura dinamica*.

Dai documenti d’archivio di Mara Pancheri, dall’essenziale catalogo dell’esposizione così come dalle cronache del giornale “Alto Adige” del 27, 28, 29 e 30 settembre, emerge la straordinarietà di questa cerimonia, un evento di rilevanza non solo nazionale⁶. La Galleria (l’inaugurazione cadeva alle ore 18) e la Sala degli Specchi (dove si tenne la conferenza serale) riuscirono gremite di pubblico, tra cui i rappresentanti del mondo culturale, artistico, politico sia nazionale che provinciale e, ospite d’eccezione, la figlia di Marinetti, Vittoria.

L’avvenimento veniva così restituito dalla cronaca riportata dall’“Alto Adige” del 29 settembre:

“La conferenza è stata introdotta dallo stesso avvocato Salvadori del Prato che ha brillantemente presentato i tre oratori, ricordando altresì le notevoli tradizioni culturali di una città quale Rovereto da lui stesso definita piccola ‘Atene del Trentino’. Primo oratore a prendere la parola, sul tema *Marinetti e la letteratura futurista*, è stato il noto critico e saggista prof. Giancarlo Vigorelli. In una sua dottissima relazione, egli ha parlato dell’estrazione francese di Marinetti, dell’importanza di Boccioni non solo nel campo pittorico ma anche nell’elaborazione ide-

⁵ Da parte sua il Curatorio della Galleria Museo Depero assegnava in prestito alla Galleria Pancheri otto tra opere pittoriche e documenti dell’artista.

⁶ L’evento si colloca nel quadro delle manifestazioni che fanno da contorno alla Mostra roveretana dell’Artigianato.

ologica del movimento futurista, dei suoi più autentici e validi contenuti d'avanguardia culturale, della sua importanza internazionale, delle contraddizioni proprie del movimento, contraddizioni che hanno trovato determinante polo e svolta storica (ma non solo per il futurismo bensì anche per le maggiori organizzazioni politiche e sociali del tempo) nel tema dell'interventismo. Concludendo, Vigorelli s'è tra l'altro detto certo, che il futurismo avrebbe avuto ben altro destino se alcuni dei suoi più validi esponenti (come ad esempio Boccioni) non fossero morti prematuramente nel corso della guerra 1915-1918.

E' stata quindi la volta del prof. Giovanni Carandente, sovrintendente alle Belle Arti di Venezia. Carandente ha svolto una brillante relazione sul tema *Marinetti e la pittura futurista*, fissando la propria attenzione soprattutto sui fermenti sociali (l'industrializzazione, il modernismo, l'abbandono del mondo rurale) che hanno costituito base feconda per i pittori del movimento (e sua ragion d'essere) nonché sul suo emblematico rapporto con il cubismo (...). Per ultimo ha preso la parola il prof. Bruno Passamani, ispettore artistico della Provincia di Trento. Estremamente interessante il tema da lui trattato *L'avventura futurista nel Trentino*. E quindi l'esperienza di Depero, dell'architetto Luciano Baldessari, di Tullio Garbari, di Umberto Maganzini, di Roberto Iras Baldessari, di molti altri ancora e delle loro relazioni con il futurismo, del loro passaggio attraverso la stimolante strada del movimento di Marinetti per poi magari giungere ad altri importanti approdi artistici e culturali".⁷

Al "papà del movimento futurista" (con un catenaccio che recita: "Dalla guerra sola igiene nel mondo alla esaltazione di schiaffi e pugni") il 30 settembre l'"Alto Adige" dedicava l'intera terza pagina pubblicando, come chiusura dell'evento, il testo completo della relazione di Giancarlo Vigorelli. Echi di quell'evento si fecero ancora sentire nel 1978, quando Giuliano Salvadori del Prato decise di pubblicare in un quaderno "Il futurismo e il Trentino" – edito dal suo giornale come quarto numero di una collana che ebbe purtroppo vita breve – i testi della conferenza di Vigorelli⁸ e di Passamani introducendoli con una prefazione ed una minuziosa scheda bio-bibliografica su *Marinetti e il "Manifesto futurista"*.

Sembra utile richiamare l'introduzione di Salvadori del Prato per-

⁷ "L'Alto Adige", 29 settembre 1976.

⁸ Nella ristampa si riscontra un'unica variante nel titolo, qui trasformato in: "Della «Modernità»".

ché capace di esporre una lettura “altra” e di schietto timbro “imprenditoriale” del pensiero sociale marinettiano. Qui è la macchina a salire sul palcoscenico, macchina come “realtà rivelatrice di valori nuovi, destinati a mutare il modo di vivere e di conseguenza le situazioni cristallizzate nel passato nel pensiero degli uomini, nelle loro azioni, nel comportamento dei singoli e dei ceti”; la macchina “quale nuova maniera d’intendere la realtà, l’arte, il linguaggio, cosa che si coglie meglio ora con l’avvento dell’attuale rinnovamento tecnologico, di quanto fosse possibile avvedersene cinquanta anni or sono (...)”. Allora per cogliere il fenomeno – scrive sempre Salvadori del Prato – occorre la luce del genio, quale fu Marinetti. Oggi anche la sensibilità di un uomo comune comprende, vedendo le macchine elettroniche, che si è trasformata la vita. L’attuale rinnovamento tecnologico che richiede al lavoratore un sempre più evoluto apporto di pensiero e un apporto sempre minore di energie muscolari, dà una giustificazione nuova alla iniziativa degli imprenditori, ma determina un più vivo desiderio, ed una maggiore capacità di partecipare al potere decisionale che determina il processo produttivo. Si sta formando dunque un nuovo ceto, una nuova borghesia (utilizziamo questo antiquato vocabolo per esprimere situazioni moderne) che assume funzioni significative nella partecipazione al potere di decidere all’interno dell’azienda o meglio di quella che si potrebbe indicare come una comunità aziendale. Questa nuova classificazione politica dei ceti è dovuta, scrive Marinetti, alle macchine, noi riconosciamo che è dovuta alle innovazioni tecnologiche che stanno cambiando il modo di vivere in un vastissimo ceto di lavoratori: quelli sottratti all’inappagante funzione della manovalanza, e che si collocano all’interno della società industriale. In questo senso il pensiero di Marinetti, che vuol dire il futurismo italiano, trova oggi una conferma della sua validità, una riprova della illuminante fondatezza delle sue intuizioni, che avvennero tanti anni or sono, eppure dimostrano una palpitante attualità, che furono annunciate in momenti ormai lontani, ma delle quali si verifica oggi la fondatezza e il realismo”⁹.

I due saggi di Vigorelli e Passamani che pubblichiamo di seguito in modo autonomo – ringraziando vivamente Carla Tolomeo Vigorelli e lo stesso Bruno Passamani per la gentile concessione – non hanno bi-

⁹ G. SALVADORI DEL PRATO, *Prefazione*, in *Il futurismo e in Trentino*, “Alto Adige”, 4/1978.

sogno di parole introduttive. Vivono da soli. Sono due affreschi ancora attualissimi e modernissimi sia sul piano storico che letterario, artistico e sociale. Due pietre miliari, insomma, a tutt'oggi insuperate. L'incontro marinettiano di Rovereto accese, tra l'altro, la miccia per altre scorribande – da parte dei due studiosi – nel pianeta futurista. A Bruno Passamani dobbiamo la vera riscoperta di Fortunato Depero, la promozione della sua opera attraverso esposizioni in tutto il mondo – vale citare, per tutte, le monografiche di Bassano (1970), Bonn, Saarbrücken, Hannover (1972-73) – una rivisitazione a trecentosessanta gradi con relative pubblicazioni di saggi ed articoli fino alla fondamentale monografia dell'artista del 1981¹⁰ che ha lanciato l'artista roveretano anche nel mercato internazionale. Vigorelli a Rovereto ha trovato e frequentato amici ed estimatori. Da quella data infatti ha proseguito la collaborazione con la galleria Pancheri, e, soprattutto, costruito, grazie ai nuovi rapporti con Salvadori, Mattedi, Marsilli, Del Favero, Vaccari, l'avventura della “Nuova Rivista Europea”¹¹, che dal 1978 ha iniziato a Trento le sue pubblicazioni.

Grazie Marinetti!

¹⁰ B. PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Rovereto 1981.

¹¹ Anche grazie alle pagine della NRE il dibattito sul futurismo prendeva slancio. Lo stesso Vigorelli ha dedicato alcuni suoi scritti a Depero, Belli e Garbari.

Appendice

GALLERIA PANCHERI - ROVERETO

CENTENARIO della nascita di F. T. MARINETTI

Documenti sul Movimento Futurista

La Manifestazione, curata da Giancarlo Vigorelli, è stata promossa dal Quotidiano Alto Adige di Bolzano, con il Patrocinio dell'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia di Trento e con la collaborazione del Museo Depero di Rovereto.

Nella Sala degli Specchi di Palazzo Rosmini, alle ore 21 di lunedì 27 settembre parleranno:

Prof. GIANCARLO VIGORELLI:
Marinetti e la letteratura futurista

Prof. GIOVANNI CARANDENTE:
Marinetti e la pittura futurista

Prof. BRUNO PASAMANI:
L'avventura futurista nel Trentino

Rovereto, settembre 1976

F. T. MARINETTI

TEORIA - CRITICA - POLEMICA

- « Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste »
ed. Sansot, Paris, 1908
- « Fondazione e Manifesto del Futurismo »
in « Figaro » 20 febbraio 1909

- « Uccidiamo il chiaro di luna »
ed. Poesia, Milano, 1911
- « Il Futurismo e La Giovane Italia »
dal giornale « La Dépêche de Toulouse » 30 ottobre 1911
- « Manifesto tecnico della Letteratura Futurista »
11 maggio 1912
- « Il Futurismo e la Filosofia »
dalla Rivista « La Belgique artistique et littéraire » luglio 1912
- « L'immaginazione senza fili e le parole in libertà »
maggio 1913
- « Dopo il verso libero, le parole in libertà »
in Lacerba, 15 novembre 1913
- « Adesione di Depero al Movimento Futurista »
lettera autografa, 1914
- « Guerra, sola igiene del mondo »
ed. Poesia, Milano, 1915
- « Parole in Libertà »
febbraio 1915
- « Les mots en liberté futuristes »
ed. Poesia, Milano, 1919
- « Gli amori futuristi »
ed. Ghelfi, Cremona, 1922
- « Futurismo e Fascismo »
ed. Campitelli, Foligno, 1924
- « Parole in libertà futuriste, Litolatta »
ed. Futuriste di Poesia, Roma, 1932
- « Selected Writings »
ed. Flint Secker Walburg, London, 1972

POESIA - NARRATIVA

- « La Conquête des Étoiles »
ed. Piume, Paris, 1902
- « La ville charnelle »
ed. Sansot, Paris, 1908
- « Mafarka le Futuriste »
ed. Poesia, Milano, 1910
- « Distruzione »
ed. Poesia, Milano, 1911
- « Distruzione »
ed. Sonzogno, 1911
- « Zang-tumb-tumb »
ed. Poesia, Milano, 1914
- « 8 anime in una bomba »
ed. Poesia, Milano, 1919
- « L'alcova d'acciaio »
ed. Vitagliano, Milano, 1921
- « La grande Milano tradizionale e futurista »
ed. Mondadori, 1969
- « Una sensibilità italiana nata in Egitto »
ed. Mondadori, 1969
- « Poesie a Beny » (1920-1938)
ed. Einaudi 1971

ARTE

- « Manifesto dei Pittori Futuristi »
febbraio 1910

- « La Pittura Futurista »
maggio 1912
- « La Pittura Futurista del Belgio »
da « La Belgique artistique et littéraire » luglio 1912

TEATRO

- « Manifesto dei Drammaturghi Futuristi »
gennaio 1911
- « Il teatro di varietà »
Manifesto Futurista dal « Daily Mail », novembre 1913
- « Teatro » tutte le opere a cura di G. Calendoli
ed. Vito Bianco, Roma, 1960

LETTERATURA SUL MOVIMENTO FUTURISTA

- | | |
|-----------------------|--|
| <i>Lucini G. P.</i> | - RAGION POETICA E PROGRAMMA DEL
VERSO LIBERO
ed. Poesia, Milano, 1908 |
| <i>Lucini G. P.</i> | - REVOLVERATE
ed. Poesia, Milano, 1909 |
| <i>Palazzeschi A.</i> | - L'INCENDIARIO
ed. Poesia, Milano, 1910 |
| <i>Antologia</i> | - I POETI FUTURISTI
ed. Poesia, Milano, 1912 |
| | - ALMANACCO PURGATIVO
ed. Vallecchi, 1913 |
| <i>Soffici A.</i> | - CUBISMO E OLTRE
ed. Libreria Della Voce, Firenze, 1913 |
| <i>Fortuna A.</i> | - CONTRO IL COSIDETTO FUTURISMO
ed. Quattrini, Firenze, 1914 |
| <i>Papini G.</i> | - IL MIO FUTURISMO
ed. Lacerba, Firenze, 1914 |
| | - MANIFESTI DEL FUTURISMO
ed. Lacerba, Firenze, 1914 |
| <i>Soffici A.</i> | - CUBISMO E FUTURISMO
ed. Libreria della Voce, Firenze, 1914 |

- Cangiullo F.* - PIEDIGROTTA
ed. Poesia, Milano, 1916
- Papini G.* - ESPERIENZA FUTURISTA
ed. Vallecchi, 1919
- Soffici A.* - BIFSZF + 18
ed. Vallecchi, 1919
- Soffici A.* - ESTETICA FUTURISTA
ed. Vallecchi, 1920
- Settimelli E.* - MARINETTI
ed. Poesia, Milano, 1921
- Pavolini C.* - F. T. MARINETTI
ed. Formiggini, Roma, 1924
- Bellonzi F.* - F. T. MARINETTI
ed. Arti Grafiche Mariotti Pacini, Pisa, 1929
- Zimei A.* - MARINETTI
ed. Le stanze del libro, Roma, 1941
- D'Albisola Tullio* - L'ANGURIA LIRICA LITOLATTA
ed. Futuriste di Poesia, Roma, 1932
- Altomare L.* - INCONTRO CON MARINETTI
ed. Corso, Roma, 1954
- ARCHIVI DEL FUTURISMO - vol. I, vol. II
ed. De Luca, 1958
- De Angelis R.* - NOI FUTURISTI
ed. Cavallino, Venezia, 1958
- Scheiwiller V.* - PICCOLA ANTOLOGIA DI POETI
FUTURISTI
ed. All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1958
- Falqui E.* - BIBLIOGRAFIA E ICONOGRAFIA
DEL FUTURISMO
ed. Sansoni, 1959
- Palazzeschi A.*
(a cura di) - IL FUTURISMO
ed. De Luca, 1959
- Vaccari W.* - VITA E TUMULTI DI MARINETTI
ed. Omnia, 1959
- Ballo G.* - PREISTORIA DEL FUTURISMO
ed. Maestri, 1960
- Cangiullo F.* - LE SERATE FUTURISTE
ed. Ceschina, 1961
- Carrieri R.* - IL FUTURISMO
ed. Del Milione, 1961

- DOPO BOCCIONI
ed. Mediterranee, 1961
- Taylor C.* - THE GRAPHIC WORK OF UMBERTO BOCCIONI
ed. Museum of Modern Art, New York, 1961
- Taylor C.* - FUTURISM
ed. Museum of Modern Art, New York, 1961
- Bergman Par* - MODERNOLATRIA ET SIMULTANEITÀ
ed. Svenska Bokforlaget, Upsala, 1962
- De Grada R.* BOCCIONI
ed. Club del Libro, 1962
- Szabó György* - A FUTURIZMUS
Budapest, 1962
- Scheiwiller V.* - PRAMPOLINI FUTURISTA
ed. All'insegna Del Pesce d'Oro, 1962
- Ravegnani G.* - POETI FUTURISTI
ed. Nuova Accademia, 1963
- Ravegnani G.* - I FUTURISTI
ed. Nuova Accademia, 1963
- GIACOMO BALLA
ed. Galleria d'Arte Moderna di Torino, 1963
- Ballo G.* - BOCCIONI
ed. Il Saggiatore, 1964
- POT SKOZI NOC
ed. Mladinska Knjiga, Ljubljana, 1966
- Cavallo, Raimondi, Russoli* - ARDENGO SOFFICI E IL CUBO FUTURISMO
ed. Galleria Michaud, 1967
- Lemaître M.* - LE THEATRE FUTURISTE ITALIEN ET RUSSE
ed. Centre de Créativité, Paris, 1967
- SIPARIO - Numero doppio dedicato al Teatro Futurista, 1967
- Balla G.* LE COMPENETRAZIONI IRRIDESCENTI
ed. Bulzoni, 1968
- Balla G.* - RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO
ed. Bulzoni, 1968
- Fagiolo Dell'Arco M.* - BALLA PRE-FUTURISTA
ed. Bulzoni, 1968

- Jacobbi R.* - POESIA FUTURISTA IN ITALIA
ed. Guanda, Parma, 1968
- Martin W. Marianne* - FUTURIST ART AND THEORY
ed. Clarendon, Oxford, 1968
- Markov Vladimir* - RUSSIAN FUTURISM
ed. University of California, 1968
- Scrivo L.* - SINTESI DEL FUTURISMO
ed. Bulzoni Roma, 1968
- Verdone M.* - CINEMA E LETTERATURA DEL
FUTURISMO
ed. Di Bianco e Nero, 1968
- Bartolucci G.* - IL GESTO FUTURISTA
ed. Bulzoni, 1969
- Crispolti E.* - IL MITO DELLA MACCHINA E ALTRI
TEMI
ed. Celebes, 1969
- Romani B.* - DAL SIMBOLISMO AL FUTURISMO
ed. Sanson, 1969
- Verdone M.* - TEATRO DEL TEMPO FUTURISTA
ed. Lerici, 1969
- Apollonio U.* - FUTURISMO
ed. Mazzotta, 1970
- Bragaglia A. G.* - FOTODINAMISMO FUTURISTA
ed. Einaudi, 1970
- Tallarico V.* - VERIFICA DEL FUTURISMO
ed. Volpe, 1970
- Verdone M.* - CHE COSA È IL FUTURISMO
ed. Ubaldini, 1970
- Boccioni U.* GLI SCRITTI EDITI E INEDITI
ed. Feltrinelli, 1971
- Controspazio (rivista)* - FUTURISMO-ARCHITETTURA
1971
- Balla G.* - ARTE APPLICATA
ed. Studio d'Arte Moderna, Roma, 1972
- Boccioni U.* - ALTRI INEDITI E APPARATI CRITICI
ed. Feltrinelli, 1972
- Rye Jane* - FUTURISM
ed. Studio Vista, London, 1972
- LE FUTURISME
ed. Musée Nat. d'art Moderne, Paris, 1973

- | | |
|------------------------|--|
| <i>Lista G.</i> | - FUTURISME
ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1973 |
| <i>Markov Vladimir</i> | - STORIA DEL FUTURISMO RUSSO
ed. Einaudi, 1973 |
| <i>Verdone M.</i> | - PROSA E CRITICA FUTURISTA
ed. Feltrinelli, 1973 |
| <i>Scheiwiller V.</i> | - POETI FUTURISTI DADAISTI
E MODERNISTI IN ITALIA
ed. All'insegna Del Pesce d'Oro, 1974 |
| <i>Antoniucci G.</i> | - CRONACHE DEL TEATRO FUTURISTA
ed. Abete, 1975 |
| <i>Caruso L.</i> | - TAVOLE PAROLIBERE FUTURISTE
ed. Liguori, 1975 |
| <i>Lucini G. P.</i> | - MARINETTI FUTURISMO FUTURISTI
ed. Boni, Bologna, 1975
- EUROPE-REVUE LITTERAIRE
MENSUELLE -
vol. I, vol. II - 1975 |
| <i>Gherarducci I.</i> | - IL FUTURISMO ITALIANO
ed. Riuniti, 1976 |

IL MOVIMENTO FUTURISTA NEL TRENTINO

- | | |
|----------------------------|--|
| <i>Arch. Baldessari L.</i> | - Rifrangenze di luci, disegno a matita su carta,
cm 15 x 13
1915 - collezione dell'Autore |
| | - Promenade, disegno a matita su carta,
cm 29,5 x 21
1915 - collezione dell'Autore |
| | - Ragazza + Lampada + Sedia, disegno a matita
su cartone, cm 30 x 16,3
1915 - collezione dell'Autore |
| | - Nudo, disegno a penna su carta, cm 19 x 11,5
1915 - collezione dell'Autore |
| | - Lampo, disegno a matita su carta, cm 22 x 20
1915 - collezione dell'Autore |
| | - Tensione, disegno a matita su carta,
cm 12,5 x 17,5
1915 - collezione dell'Autore |

- Baldessari Roberto*
- Tavolo bar, acquaforte, cm 12,3 x 9,5
1917 - collezione dell'Autore
 - Suonatore ambulante, acquaforte, cm 12,3 x 7
1917 - collezione dell'Autore
 - Primavera in Romagna, acquaforte, cm 11 x 8
1917 - collezione dell'Autore
 - Galleria + Bandiere, disegno a carboncino
su carta, cm 48 x 35,5
1918 - collezione privata
- Depero Fortunato*
- Ballerina, china diluita su carta, cm 32,5 x 37
1915 - collezione privata
 - Ricostruzione futurista dell'universo
(manifesto)
1915 - collezione privata
 - Movimenti di uccelli, olio, tempera e smalti su
tela, cm 100 x 135
1916 - collezione privata
 - Campanelli, tempera su carta, cm 46 x 32
1916 - collezione privata
 - Dinamo-Azari (libro imbullonato)
1927 - collezione privata
 - Montagne russe, china su carta, cm 48 x 31
1929 - collezione privata
- Maganzini Umberto*
- Emozione officina, acquerello su carta,
cm 30 x 22
1918 - collezione privata
 - Studio per aratore - cavallo, acquerelli su carta,
cm 33 x 45
collezione privata
 - Forme sospese nello spazio, acquarelli su carta,
cm 31 x 37
collezione privata

La Direzione della Galleria Pancheri ringrazia l'amico Bruno Mat-
tedi per la consulenza e l'allestimento della Mostra.

DANILO CURTI (Rovereto, 1954) musicologo e operatore culturale, è stato segretario della Nuova Rivista Europea di Vigorelli dal 1979 al 1985. Dopo la collaborazione con Laurence Feininger, di cui è stato allievo, è da anni promotore di convegni internazionali di musicologia riservati al Canto gregoriano, alla Polifonia e alla Musica sacra. Pubblicista e Accademico degli Agiati, ha curato diverse esposizioni d'arte e bibliografiche. E' nei comitati organizzatori del Festival TrentoMusicantica, e Festival regionale di Musica Sacra.

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 41-50	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	-------------	-------------

MARINETTI E LA LETTERATURA FUTURISTA

GIANCARLO VIGORELLI

In questa casa natale di Rosmini venire a parlare di F. T. Marinetti, se non proprio un controsenso, benché involontariamente, è senz'altro una sfida. Oltretutto Marinetti, nato – come Ungaretti – ad Alessandria d'Egitto il 22 dicembre 1876, cento anni fa, da padre vogherese e madre milanese (e balia sudanese in aggiunta) ha studiato dai dodici ai sedici anni al Collegio «Saint François Xavier» dei reverendi padri Gesuiti e, senza malizia, non vorrei risvegliare antiche irriverenze verso la cara ombra di Rosmini.

Manzoniano come sono, e rosminiano quindi, certamente non mi trovo nella migliore situazione, pur con tutta la buona disposizione, ad aprire qui un discorso su Marinetti e sul futurismo: per tentarlo con qualche esito, devo premettere che la vera cultura, se vuole restare libera, deve vivere tra antagonismi, eleggendosi, pur nelle immancabili scelte, contraddittoria, mai fanatica a senso unico. Ed allora può essere giusto, necessario e salutare, mettere a confronto valori di tradizioni e ricerche ed esperienze d'avanguardia: questo raffronto anzi, dovrebbe essere, perpe-
tuamente, condotto avanti senza scarti e senza sopraffazioni: la cultura, infatti, non è né la tavola epulonica di una tradizione quasi sempre tradita a furia di mal servirla sino a svuotarla, e peggio a riempirla di vuoto, né la tabula rasa dove vengono imbandite presunte novità che, partendo da zero, riportano a zero dopo facili innovazioni, spesso soltanto formali, rifavorendo i peggiori ritorni all'ordine.

Fatta questa premessa, parliamo di Marinetti e tentiamo uno schema di bilancio del futurismo.

E' vero, in parte, che marinettismo e futurismo non andrebbero identificati; Lucini fu il primo a preavvertirci, seguito da Papini, Soffici e da altri lacerbiani. Ma d'altra parte senza Marinetti non avremmo avuto il futurismo e, più ancora, l'Italia non avrebbe avuto quell'unica avanguardia che ebbe: anche se fino a pochi anni fa, in letteratura più che nelle arti, si tentò di ignorare o quasi d'averla promossa, accreditata spesso come protoavanguardia in numerosi Paesi e rigettata, in fondo, dal nostro.

Oggi, da almeno 15-20 anni, è in atto – anche in Italia – una rivalutazione, in molti casi una scoperta più che una riscoperta, del futurismo e di Marinetti: ma se consultate, ad esempio, le raccolte di saggi sulla letteratura italiana del Novecento, da Gargiulo a De Robertis a Cecchi, il futurismo è saltato a piè pari o preso sottogamba; e se prendete in mano le famigerate antologie di poesia, venute dopo la Papini-Pancrazi del '21, Marinetti e i poeti futuristi sono esclusi, o di alcuni vengono documentate le precedenti esperienze crepuscolari o le successive vociane, ma non le esperienze direttamente futuriste e parolibere. Anzi, a partire dalla «Voce» bianca derobertisiana alla «Ronda» cardarelliana et ultra sino ai campi-di-marte dell'ermetismo, non solo il futurismo viene ignorato e neppur nominato, ma anche le altre avanguardie storiche, con rara eccezione per il surrealismo comunque coinnestato al mallarméismo, risultano evitate o aggirate.

Semplificando addirittura banalmente, direi che ogni esperienza delle avanguardie storiche europee – dal simbolismo in avanti – era allontanata, nel timore che ne venisse contagiata, tra Mallarmé, Valéry, Ungaretti, Rilke, Eliot, la involutissima «poesia pura» degli anni '30 e '40. Dietro all'innocenza – pur senza negare alcune eccelsità ed alcune legittime immunità difensive – di quella poesia depurata, ieri si nascondeva ma oggi non si nasconde più parecchia ignoranza: perché erano state le disparate esperienze avanguardistiche – e cioè il grande arco «da Baudelaire al surrealismo» parabolizzato da Marcel Raymond – a ridare «purezza» alla poesia europea, che non voleva tuttavia essere un invito ad optare in toto per la «poesia pura»...

Ma, questo, sarebbe un lungo discorso che investe la storia della poesia contemporanea. Tornando all'area della poesia italiana, va ri-

conosciuto che dopo il '45, venuti a conoscenza più fondata del corso europeo della poesia dal Romanticismo ad oggi, il quadro critico della nostra poesia è cambiato. Il secolo sta per finire, e cominciamo a tirare le somme un po' più esatte. Non solo il futurismo è stato restituito al suo ruolo, al suo peso, anche nel solco dei crescenti riconoscimenti registrati ovunque fuori d'Italia, ma è tutto il riesame del nostro Ottocento che dispone ad un esame meno approssimativo, soprattutto non più unilaterale, del Novecento. Non è possibile, in questo tempo così stretto, neppure ripercorrere di corsa il lavoro critico portato avanti dopo e contro Croce, e smantellando le investiture vociate, rondesche, ermetiche. Basterà indicare che il nostro Romanticismo viene sempre più reinterrogato, soprattutto nella sua domanda di una «letteratura europea», contro le sopravvenute restaurazioni classiche e neoclassiche.

Quando una letteratura volta le spalle a Manzoni per andare incontro a Carducci, o le volta a Leopardi, per buttarsi nelle braccia di D'Annunzio, è chiaro che non solo la letteratura – ma il Paese che la sottoscrive – va a finire male.

Infatti la cultura ufficiale italiana ha detto di no a Manzoni, a Cattaneo, a Nievo, a Verga, a Svevo. Ha capovolto la cristianità romantica nella paganità romanobizantina, illudendosi e illudendo di restaurare una decaduta classicità. Ha tradito subito la civiltà del Risorgimento, retrocedendo alla provincialità dell'Italietta: la piemontesizzazione del Paese ne preparava, per reazione, la meridionalizzazione. La promessa democrazia dimissionava giorno dopo giorno in statalismo centralizzato, oltretutto soltanto formale, tanto è vero che il fascismo vi trovò il terreno per allignarvi ed alla fine per debellare, complice la monarchia, un parlamento per gran parte vuoto di idee ma pieno di falsa cultura antirisorgimentale, antidemocratica, antieuropea.

Nessuna meraviglia perciò che prendesse il potere, dopo una democrazia formale e mai sociale, il fascismo, che di fatto era, e fu fino al suo sfacelo, antirisorgimentale, antidemocratico, antieuropeo, e che guardava indietro alla romanità, alla imperialità, alla latinità e ad altre retoricità, proprio per la sua (e nostra, ahimè) incapacità di essere spiritualmente, culturalmente, politicamente socialmente «moderni». Il fascismo, nonostante i suoi aggiornamenti ed arrangiamenti, e pur con tutti i furti fatti su non poche idee del secolo, fu antimoderno.

E come è avvenuto, allora, l'interscambio tra fascismo e futurismo: ed anzi come spiegare che, in certo senso, i futuristi precedettero i fascisti, sino a far dire a Gobetti che Marinetti anticipò Mussolini nella «compromettente e ineducata abitudine di pensare in pubbli-

co», a riprova, argomentava Gobetti, che «il pensare in pubblico esclude in questi casi il pensare in privato»?

Siamo arrivati, quasi senza volerlo, a quello che per molti, si è detto, fu lo scoglio che si frappose tra la nostra cultura e il futurismo il rapporto tra futurismo e fascismo, senz'altro antecedente a quel libro di Marinetti del 1924 che abbinava i due movimenti. Ma mi affretto a dire che, tranne per Gobetti e per Gramsci, per tanti altri uomini di cultura di casa nostra quella dell'avversione al futurismo per il suo accoppiamento col fascismo fu una scusa, e una scusa a posteriori, addirittura postuma. No, l'antifuturismo ufficiale e plebiscitario della nostra cultura, soprattutto durante il ventennio fascista, non fu politico ma estetico: e tiriamo in ballo proprio quell'estetica crociana che ostracizzava il futurismo, neppure rendendosi conto di averlo involontariamente covato con il pronto soccorso dell'intuizione...

Tutti accordavano genericamente al futurismo i suoi meriti iconoclasti, condividendone o meno i clamorosi comportamenti, ma nessuno – se non Lucini già profeticamente nel 1908 in «Ragion poetica e programma del verso libero» e Longhi, nel '14, in commento a Boccioni – ne prese sul serio le teorie creative, restando ciascuno, senza mai oltrepassarlo, al suo folklore, finendo a considerare tutto sommato il marinettismo ed il futurismo «una meravigliosa facezia», come l'aveva definito intorno al 1911 G. B. Borgese. Persino i poeti, gli scrittori e, più tardi, alcuni pittori (Carrà e Soffici in testa, regredito ai macchiaioli!) che vi avevano aderito sino ad esserne i co-fondatori, annullarono come una scalmana giovanile i valori, perché valori erano, del futurismo. Da noi venne rifiutato in quanto antitradizione, in quanto avanguardia: la restaurazione, quella soprattutto della «Ronda», e poi di «Valori plastici», venne quasi prima della restaurazione – anche se si dispiegava come rivoluzione – del fascismo. Anzi, il fascismo stesso, prima di ojetizzarsi, era antiaccademico e parafuturistico, e bene o male, nonostante il farinaccismo di coda, restò «novecentesco», patronante al parto la Sarfatti, protetto poi alle spalle da Sironi. Come vedete, siamo sul terreno delle arti figurative – anche se il Sant'Elia di Mussolini divenne Piacentini! –, più che della letteratura: dove, ben presto, nel timore di cadere nell'eupeismo e nell'internazionalismo, vinse sotto sotto Strapaese – contro l'esaltata Città dinamico-futurista –, benché le nuove generazioni reagissero, e reagirono, contro ogni autarchia culturale, e molti di noi allora scelsero la via dell'Ermetismo appunto, per non aprire bocca nel coro delle «folle oceaniche».

Qualcuno di noi, guardò nelle carte del futurismo, riconoscendone la primogenitura sulle avanguardie da noi allora fiutate nell'aria, a

frontiere chiuse: il dadaismo, il surrealismo, l'imaginismo ci seducevano maggiormente, non stando poi troppo a guardare quali erano stati gli apporti lontani del futurismo a quei movimenti posteriori. Oltretutto il futurismo, sotto ai nostri occhi, era diventato il «secondo futurismo», ed era sacrosanto che anche i balilla, oltre ai littori, preferissero Ungaretti al poeta-futurista in seconda Escodamé: Marinetti poi, dal 1929, era Accademico d'Italia, viveva sul passato, inventava l'aereo-poesia e la aereo-pittura o addirittura il carneplastico; o se andava, prima in Etiopia e poi, già malato, al fronte russo, forse era anche perché preferiva «marciare» che «marcire» nel fascismo... Poi finì durante la repubblica di Salò, ad appartarsi a Bellagio, dove morì il 2 dicembre del '44, riconciliandosi più col Dio del suo collegio d'Egitto che con gli uomini della guerra, che non fu mai l'igiene ma la cloaca del mondo, e lasciando fra l'altro un poema futur-eucaristico, che anni fa a Roma la cara, indomabile, tenerissima Benedetta mi andava sfogliando.

E' dalla morte di Marinetti, e nell'immediato dopoguerra, che data la rivalutazione del futurismo, a riprova ulteriore che non era il rapporto col fascismo a fare da ostacolo, se fu nei primi anni di democrazia antifascista che venne predisposto ed attuato il suo recupero. Sono del '58 i due fondamentali volumi degli «Archivi del futurismo»; del '59 la «Bibliografia e iconografia del futurismo» di Falqui, che già nel '53 aveva pubblicato «Il futurismo, il novecentismo»; del '61, il monumentale dossier critico di Carrieri «Il futurismo»; ed il marxista Sapegno, addirittura nel '49, aveva dato posto al movimento futurista nel suo «Disegno storico, della letteratura italiana», mentre venivano alla luce i quaderni di Gramsci, dove il futurismo era sottovalutato più o meno con gli stessi argomenti addotti nella lettera dell'8 settembre 1922 a Trotzki.

Fu, io credo, anche per avere letto finalmente tutto Majakowski, che le azioni del futurismo risalirono, anzi salirono sulla borsa letteraria, benché Majakowski avesse subito preso le distanze, non soltanto politiche, da Marinetti. Non è questa la sede per tracciare, anche solo indicare, la storia del futurismo russo, che non è stata esaurita neppure dal traboccante volume di Markov «Russian Futurism» del '68, edito anche da Einaudi, né dai saggi di Ripellino, Strada, De Michelis. Basterà accennare alla magica poesia di Klebnikov, introdotta da noi da Ripellino, per documentare che la poesia russa ha anticipato, in lunghi lampi e in fitte tempeste, la poesia futurista, italiana ed europea. Ma quel che è certo, ed è documentato, è che, pur tra polemiche, il futurismo ha avu-

to larga udienza nella Russia prima e dopo la Rivoluzione d'Ottobre, con contatti diretti e indiretti: ed il meno che va detto è che molte previsioni, programmi, progettazioni del futurismo italiano coincidevano più con la rivoluzione comunista (non oltre il 1930, anno del suicidio di Majakowski) che non con la pseudorivoluzione fascista. Anche in quasi tutti gli altri paesi, dove il futurismo fu annesso e scatenò avanguardie parallele o viciniori – in Germania, Francia, Gran Bretagna, Portogallo, Jugoslavia, Ungheria, Polonia, Cecoslovacchia, Stati Uniti e America Latina – ovunque era su posizioni anarchiche, libertarie, socialiste, spartachiste, sempre rivoluzionarie, mai fasciste: ed è sintomatico che Trotzki, nel raccogliere nel '23 i suoi saggi ultimativi su «Letteratura e rivoluzione», pur con fondate riserve ma altrettante corrispondenze, abbia scritto un capitale capitolo sul futurismo, partendo da questa premessa: «Il futurismo è un fenomeno europeo, ed è interessante, fra l'altro, per il fatto che, nonostante l'interpretazione che ne ha dato la scuola formale russa, non si è chiuso nell'ambito della forma artistica, ma fin dal principio, soprattutto in Italia, si è legato ai fenomeni d'ordine politico e sociale»; e concludendo che il futurismo «quando verrà il tempo non vicino, in cui l'educazione estetico-culturale delle masse lavoratrici colmerà l'abisso spalancato tra gli intellettuali creatori di valori e il popolo, l'arte avrà un aspetto diversissimo dall'attuale», sarà di fatto «una degli anelli necessari» per la preparazione e l'avvento di un'arte liberamente creatrice, educatrice, trasformatrice dell'uomo e della società.

Come, da dove, perché – da noi invece – andò a coincidere, pur stridendo, con certo fascismo antemarcia e quasi lo incubò? E' tutta una documentata esplorazione critica da fare; del resto pur con tanti validissimi apporti, la storia stessa – letteraria, artistica, politica – del futurismo italiano non è stata ancora scritta. Ad ogni buon conto va detto che Marinetti stesso si formò sui campi già magnetici della poesia francese post-Baudelaire e post-Rimbaud, che era e resta poesia in assoluto, e poesia rivoluzionaria. Va poi affermato che, se per Marinetti valsero le fonti sul posto della poesia e della cultura francese, per Lucini, per Buzzi, e un po' per tutta l'area simbolista e prefuturista della marinettiana rivista «Poesia», dal 1905 almeno sino al '10, valeva quell'oscuro ma pregnante lavoro compiuto uno per l'altro dai poeti della Scapigliatura, che una ventina d'anni e più prima di D'Annunzio, con genuinità anche se con ingenuità, avevano febbrilmente divorato i poeti dell'indecadente decadentismo europeo. Ora, infatti, che stiamo rivisitando la Scapigliatura – anch'essa, sino a ieri, non recepita dalle storie letterarie – sarà più facile trovare radici per il futuri-

smo stesso: e, sul terreno delle idee, anche sul versante scapigliato, le idee erano d'anarchia e via via d'illuminismo, di politecnicismo, di socialismo lombardo.

E' in quella retrostante Lombardia, che da contadina s'era fatta industriale, già sotto Maria Teresa d'Austria; ed è in Milano, capitale d'Italia in contrapposto a Roma, che viene a nascere il futurismo, pur prima e dopo il battesimo del 1909: e se, più tardi, vi nacque anche il fascismo, sarà onesto tuttavia ricordare che Mussolini vi aveva fatto le ossa da libertario con Paolo Valera, e poi da socialista, passando poi da interventista (l'interventismo, ecco il punto di coagulo di tante forze culturali e politiche) a mettere fuori le prime carte del fascismo, che erano in origine carte social-soreliane e repubblicane, oltre che d'annunziane, orianesche, toscaniniane e molto marinettiane.

Dopo, Mussolini andò sempre più cambiando le carte in tavola. E le cambiò, soprattutto le adattò suo malgrado, anche Marinetti e tutta la legione futurista, che oltretutto in guerra si era sfolta con la perdita tremenda del grande Boccioni, poi di Sant'Elia; e chissà se l'italianissimo ma altrettanto intransigente e indipendente Boccioni si sarebbe arreso al fascismo; ho i miei dubbi, benché nei suoi scritti – che restano tra i più acuti e lucidi e mordenti dell'idea, della passione e della leggenda futurista – fosse lui a preconizzare, in arte ed in politica, «l'Italia unica erede futura della latinità», a volere che «gli italiani abbiano finalmente la gioia inebriante di sentirsi soli, armati, modernissimi, in lotta contro tutti»; ma era lo stesso Boccioni a denunciare tutta una Italia parasitaria tra «l'ozio mentale» e «l'ozio sociale»; «ogni imbecille, in Italia – gridava – crede un diritto l'egoismo quotidiano, scambia per individualismo il suo basso tornaconto», e più che di «ordine» ha sempre parlato di «disciplina», e la praticava.

Boccioni non era borghese; il fascismo, quanto più fingeva di fustigare la borghesia, era petaccescamente borghese: e il futurismo finì imborghesito proprio con cartoline di precetto fascista, anche se a intervalli tentava di rialzare la testa, sgarrando ma rientrando presto nei ranghi. In realtà il futurismo autentico morì in guerra, con Boccioni; e, se rinacque, fu fuori d'Italia, ritornando in patria – dopo il '45 – come avanguardia storica, ieri tradita, oggi restituita (pur negli errori) ai suoi valori. Il futurismo, nell'atto di restituircelo fuori dai suoi ed altrui travisamenti, reintegrandolo storicamente a posteriori dopo averlo astoricamente rifiutato a priori, ha insegnato anche ai suoi denigratori ad es-

sere, non «futuristi» – che oggi, pur con ogni riconoscimento, non avrebbe né ragione, né giustificazione – ma ad essere «moderni»: ed a restarlo, nello spirito e per lo spirito, anche se oggi, per esempio, prendiamo coscienza che il mito futurista della macchina ci distoglie dall'uomo, e dal suo legittimo progresso, in luogo di introdurci. Anche dei suoi vitalismi diffidiamo: ma non della faticosa ma immancabile risposta vitale da dare all'uomo, agli uomini, contro i crimini della guerra e, purtroppo, di una scienza e di una tecnica spesso volte a morte e non a vita della natura e della società.

In letteratura, non è questione soltanto di recuperare e valorizzare questo o quel testo di Marinetti o di altri – si veda od ogni modo l'antologia di Jacobbi «Poesia futurista italiana » del '68 e la intuitiva quanto ragionata e documentata prefazione – ma ora tutti ammettono e consentono che, in maniera diretta o trasversale, tutte le poetiche del secolo hanno fatto e devono fare i conti col futurismo, anche le poetiche ritenute aliene alle sue teorie e tecniche, ma nessuna insensibile alle sue scosse telluriche. Quanto poi alle neoavanguardie, una per l'altra sono tutte debitorici, quanto più lo nascondono o peggio lo ignorano, al futurismo ed alle altre avanguardie storiche.

In pittura e nelle altre arti figurative o no, senza il futurismo o senza il cubismo, non avrebbe avuto svolta e svolgimento quasi tutta l'arte contemporanea: ed il tardivo ma ripagante tributo che dopo il 1945, con le grandi mostre di New York e di Parigi, non è più mancato agli artisti futuristi italiani, ha favorito un riesame più onesto del panorama dell'arte moderna, sino a ieri preordinata a scala unicamente, erratamente francese.

Tirando le somme, quando dovremo tra qualche anno tentare un bilancio del secolo, il futurismo – soprattutto se decontaminato dal fascismo – risulterà l'unica originaria e geniale avanguardia italiana, antesignana inoltre delle maggiori avanguardie europee, e – accettata o rifiutata – la carta d'ingresso per la nostra poesia, e ancora di più per le arti, nell'area della poesia e dell'arte moderna europea.

Per conto mio – e concludo – forse avrei augurato e preferito un diverso ingresso, quello, che fu di tutta la creazione e la cultura europea quasi ininterrottamente, dal Romanticismo alle soglie della prima guerra mondiale, perché credo che esista una «modernità» – poetica, etica, civile – che va da Goethe a Manzoni, da Novalis a Rimband, da Dostojevskij a Kafka, forse senza bisogno della modernolatria dei futuristi e di altri avanguardisti. Tuttavia, senza il vento e le tempeste, spesso

non solo letterarie delle avanguardie, la terra della tradizione diventerebbe arida, sterile.

Da noi, poi, che avevamo voltato mente e cuore e coscienza, parole e atti, alla civile «modernità» della cultura europea, devastando nel secondo Ottocento i valori del nostro primo Ottocento, forse non rimaneva che un ingresso laterale, con le spallate e gli spintoni di Marinetti e dei futuristi: e se non fu possibile, sfondare le porte, rivedere subito fra le rovine della prima guerra mondiale quell'Europa già intravista dagli illuministi, dai romantici, dai politecnici, da Manzoni a Cattaneo a De Sanctis, perché il fascismo ed altri eterni mali italiani si frapposero sino a rinchiuderci autarchicamente nelle nostre frontiere; dopo la seconda guerra mondiale, dal sangue del nazismo e del fascismo, riapparve, distrutta ma non annientata, quella stessa Europa, imbarbarita ma pur sempre civile, ed in tanti orrori fu possibile individuare anche gli errori di una cultura, che si era sentita esiliata in mezzo agli uomini, senza neanche più provare, come cantava Ungaretti, pena e pietà per l'uomo.

Oggi – congiungendosi forse, pur distinti, non tanto tradizionalisti e futuristi, quanto i «moderni» sia della prima «modernità» naturale, sia della seconda, della «modernità» iconoclastica – è per questa pietà dell'uomo non passiva ma attiva, che chiediamo di lavorare insieme, distinti ma non disuniti.

Forse anche Marinetti, spegnendosi a Bellagio, sul lago lombardo del nostro Romanticismo, avrà da ultimo cercata, non solo per sé, quella pietà: che noi, oggi, commemorandolo qui nella città di Rosmini e di Depero, vogliamo distendergli sul volto solcato da tante battaglie, anche sbagliate, mediocri mai; e che oggi, appunto, spetta a noi rettificare, pure tenendo conto che anche Dio, come insegna un proverbio portoghese trascritto da Claudel, e magari il poeta, «scrive diritto, ma su righe storte», persino con qualche «parola in libertà».

GIANCARLO VIGORELLI (Milano, 1913 - 2005) si è laureato in Lettere e filosofia all'Università Cattolica di Milano nel 1938. A partire dal 1933, quando iniziava la collaborazione con riviste quali "Il Frontespizio" o "Convivium", è stato uno degli intellettuali più curiosi e vigili del nostro Paese, promotore infaticabile di iniziative editoriali, dibattiti ed eventi culturali. Intensa l'attività di saggista-letterario, giornalista, direttore, critico letterario e d'arte in quotidiani e settimanali. Numerosi i riconoscimenti pubblici e le cariche ricoperte, prima fra tutte la presidenza, dal 1983, del Centro Nazionale Studi Manzoni. A Trento ha fondato e diretto La Nuova Rivista Europea (NRE, 1978-1985).

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 51-58	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	-------------	-------------

L'AVVENTURA FUTURISTA NEL TRENTINO

BRUNO PASSAMANI

Affrontando il tema dell'avventura futurista nel Trentino sarebbe facile limitarsi ad una rassegna di nomi, fatti e date.

Dire come essa abbia inizio nel 1913 a Rovereto, trovi il proprio protagonista in Depero, allora poco più che ventenne, e si estenda a studenti un po' più giovani di lui, che formano in quest'anno un gruppo: Luciano Baldessari, Giovanni Tonini, Ennio Valentinelli, Remo Costa, Mario Maddalena, Remo Galvagni, Tullio Trotter ed un certo Cecconi.

Eco di ciò si trova in «Pittura e scultura futuriste» di Boccioni là dove egli scrive: «Ricevo lettere di angoscia da giovani nel cui cervello ormai è entrato il dubbio ed è nata la speranza di un glorioso avvenire artistico italiano... Ricevo fotografie da Roma, da Bologna... dal Trentino...».

Tuttavia le premesse organizzative e culturali manifestatesi nel 1913 non ebbero sviluppi rilevanti: Depero avrebbe lasciato Rovereto alla fine dell'anno e, sette mesi dopo, lo scoppio della guerra avrebbe disperso il gruppo che fino allora si era limitato ad esprimere la propria irrequietezza in discussioni, animando il proprio ribellismo con le letture di «Lacerba» cui Depero ed altri erano abbonati (Tonini la riceveva fermo posta per evitare censure scolastiche!).

Di tutti questi – Depero a parte – l'unico che sviluppò con sistematica e felice creatività le premesse avanguardistiche di quella acerba ed un poco ingenua stagione, fu Luciano Baldessari. E non c'è bisogno di dimostrarlo.

Quando si parla del futurismo trentino è anche d'obbligo fare altri

due nomi: quelli del rivano Umberto Maganzini e del roveretano Roberto Marcello Baldessari, più noto come Iras Baldessari.

Direi però che, pur essendo pressoché coetanei dei giovanotti che abbiamo visto sopra, la loro vicenda maturò e si svolse altrove, fuori del Trentino. Maganzini infatti aderì al Futurismo a Roma, nel 1915, dipingendo opere nei modi del dinamismo plastico e guadagnandosi l'apprezzamento di Boccioni. Fu a Roma che diventò amico di Depero ed espone con lui adottando lo pseudonimo di Trillucci. Andò poi volontario e nel 1919 l'esperienza futurista era ormai conclusa.

Quanto ad Iras Baldessari, egli fu investito dalle nuove idee e dalla nuova pittura a Firenze a partire dal 1916. Legato al gruppo toscano, a Soffici, Rosai, Conti, Vieri e Neri Nannetti, Notte, ecc. dipinse per più di un triennio quadri che, come «Galleria + bandiere» (1918) restano degnamente nella storia del movimento. Per non parlare delle sue incisioni che, se per quantità formano il contributo più consistente alla grafica futurista, vi emergono anche quanto all'interesse delle soluzioni tecniche e formali.

Anche Baldessari tuttavia esaurì la sua vena nell'immediato dopoguerra, cosicché non incise in nessun modo sui fatti nostrani.

Finita la guerra, Depero ritornò a Rovereto tuonando i suoi slogan antipassatisti ed inventando ogni giorno qualcosa di geniale. La sua «Casa del Mago» divenne un punto di riferimento ed è certo che i Carlo Belli, Gino Pollini e Fausto Melotti ne trassero qualche impressione, anche se le loro strade si orientavano altrimenti. Depero riuscì anche ad influenzare il musicista Franco Sartori, che in quegli anni si diceva futurista. Tuttavia, malgrado gli sforzi organizzativi e propagandistici di Depero e le varie serate di Marinetti, applaudito più per motivazioni nazionalistiche che culturali, il Trentino rimase del tutto sordo a quelle riproposte futuriste che nel resto d'Italia culmineranno nel 1929-30 con nutriti ed attivi gruppi di aeropittori. L'unico successo futurista, almeno in parte attribuibile all'interessamento del nostro artista, rimarrà l'assegnazione a lui, Prampolini e Tato delle vetrate al Palazzo delle Poste di Trento nel 1934. Purtroppo quelle di Depero verranno demolite nel 1966 perché danneggiate dall'alluvione.

In sostanza, se si escludono Depero e Luciano Baldessari, il futurismo da noi ebbe scarsa fortuna e fu circoscritto a Rovereto.

Domandarsi quali sviluppi sarebbero stati possibili nel gruppo roveretano se non fosse intervenuta la diaspora bellica mi sembra per lo meno inutile.

Più funzionale ad una migliore ed esauriente comprensione dei fatti mi sembra invece chiedersi il perché della localizzazione roveretana e ri-

cercare – seppur con la sintesi cui i limiti di tempo ci obbligano – in quali forme e per quali intime motivazioni il fenomeno si sia manifestato.

Per quanto riguarda la prima questione, tutti sappiamo che Rovereto si distingueva nel Trentino per maggiori aperture culturali, che l'ambiente delle Scuole Reali era il più promozionale allora censibile nel Trentino, che salotti come quello dell'avvocato Pischel e associazioni come il Circolo Giordano Bruno erano ricchi di fermenti culturali, di rivendicazioni politiche in direzione laica e socialista.

Quanto alle forme nelle quali l'adesione al futurismo si manifestò – e ciò avvenne senza che vi fosse una penetrazione organizzata dall'esterno, senza quelle serate marinettiane altrove memorabili – credo che il caso Depero sia da considerarsi emblematico di una situazione.

Ripercorrere l'emergere ed il precisarsi in Depero della scelta futurista sarà allora il modo più efficace per avvicinarsi alla comprensione dei moti d'animo di altri, giovani roveretani che si dissero futuristi.

Sarà in ultima analisi l'unico modo per riproporci concretamente la dinamica di un momento particolarmente importante della giovane cultura trentina.

Nel 1913, quando Boccioni sta scrivendo il libro sopra citato, Depero compie almeno due importanti passi per avvicinarsi all'area futurista.

Nel giugno del 1913 edita a proprie spese un libretto, oggi rarissimo, dal titolo «Spezzature», con il sottotitolo «Impressioni, Segni, Ritmi».

Il libro raccoglie prose e poesie scritte tra il '12 ed i primi mesi del '13. Nelle prose l'autore condensa impressioni di momenti autobiografici o fissa meditazioni sull'uomo, sull'arte e sulla figura ed il ruolo dell'artista.

Nello stesso anno si reca a Firenze in compagnia di Tullio Garbari, dove entra in contatto con il gruppo futurista di «Lacerba», il quindicinale di Soffici e Papini, uscito nel gennaio e che nel corso dell'anno assumerà l'aspetto di organo ufficiale del movimento futurista.

La data di questo viaggio non è accertabile: tuttavia penso cada all'inizio dell'anno, se vogliamo supporre che quanto di nuovo si avverte, come vedremo, in «Spezzature» altro non sia che il riflesso di tale esperienza, sicuramente decisiva.

Per quanto riguarda «Spezzature», il libretto appare frutto di una stratificazione rapida e magmatica di esperienze culturali e di vita, di riflessioni sul mondo e sull'arte che possono sublimarsi secondo divergenti linee di tendenza: nell'impegno verso una tematica ed un linguaggio populista-sociale (alla Zola e alla Verhaeren per intenderci), in una sorta di maledettismo compiaciuto suggeritogli dalla letteratura scapi-

gliata (di un Praga, di un Boito, di un Torelli) e da quella simbolista, ma anche – ed è questo il dato più importante – in un lampeggiare di situazioni ed immagini che si intuiscono derivanti da più recenti suggestioni ricavate dalla prima antologia «I poeti futuristi», pubblicata da Marinetti nelle edizioni di Poesia.

E' questo sicuramente il nodo risolutivo dell'esperienza deperiana.

Ma la nota fondamentale che permea tutto il libretto è il ribellismo anarcoide ed irrazionalista, l'individualismo più teso in cui si risolve l'aspirazione al risanamento morale ed al risarcimento dell'arte sopra le morte concezioni borghesi, avvertite come primo impatto nell'ambiente roveretano.

Se affrontiamo il problema dell'arte, ecco alcuni passi degni di citazione: l'arte non è «assoluta mancanza di intuizione profonda, manierismo o tecnica virtuosa, pedanteria idiota», né appare destinata al «volgo ignorante o grossolano». L'arte è ardimento del nuovo. Tuttavia «nell'epoca nostra l'ardire è raro, combattuto, bastonato prepotentemente, deriso ebetamente. La vera vita è chiamata pazzia, nevrastenia».

Così per comprendere l'arte nella sua più autentica dimensione è necessario «rivivere il momento in cui è vissuto l'artista; scrutare nelle folli andate intellettuali, sprofondarci nelle furie immaginative, nei sogni integri dell'anima...».

Accostiamo a queste affermazioni il punto 7 del Manifesto futurista del 1909: «Non v'è bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro, la poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote...».

Mi pare che ogni commento sia superfluo. Nella teorizzazione dell'approccio irrazionalistico all'esperienza estetica mi sembrano chiari due obiettivi: la lotta per un'arte che sia autentico vissuto e la rivendicazione di una fruizione non edonistica e contemplativa o puramente critica, bensì quasi rituale, nel senso della riappropriazione totale. Insomma ci avviciniamo all'arte come vita, che è un fondamentale luogo fisso del futurismo.

A questo punto tuttavia sorge automatico anche il richiamo a Nietzsche, che se è d'obbligo per comprendere le origini dell'ideologia futurista, non lo è da meno per capire la formazione del giovane Depero e soprattutto per chiarirci le motivazioni più autentiche che spinsero lui ed altri trentini sulla strada futurista.

A questo punto conviene leggere un altro passo del libretto che è posto sotto il titolo significativo «Genio, nudità, solitudine».

«Sento l'ombra dell'anima mia allungarsi, fosforosa, scheletrica, ricamarsi nell'aria; sento ampiamente la vasta sinfonia dei lamenti e canti umani che s'alza possente nel vuoto. E' magnifico salire, arrampicare per sterposi pendii rapidi, al suon religioso d'organi che sale dalle valli grigie, dormienti. Infuria la pioggia, battendo dispettosa sul mio capo, mentr'io continuo l'arrampicata paradossale, forsennato.

Giungo orgoglioso sulla cima, dalla cui altezza mi sento sventolare, stendere sensitivamente spazioso, provando le sterminate folate orchestrali e gl'infiniti ritmi della natura che largamente mi ravvolge.

Un uragano di suoni e fantasie si cozzano gli uni con gli altri nello spazio, rullante mare burrascoso. Scoppiano tuoni e fulmini, scroscia e precipita a bigoncie la pioggia, innondando l'erte salite, trascinando fanghiglia e sassi in torbidi rigagnolacci.

Sento divinamente il fracasso indemoniale, le furie circolanti, che vanno, turbinano, si quietano, scompaiono. Cessa la pioggia torrenziale, si squarcian le nubi, torna l'azzurro, la luce, l'aria fresca, tutto più vitreo. Qui vorrò sentire le infinite sensazioni della natura e viverle profondamente, qui vorrò temerario volare e scomparire dal mondo a grandi alate».

E' evidente l'intenzione allegorica di questa tormentata ascesa verso la vetta, che è poi un luogo letterario deputato per ogni radicale trasformazione spirituale. In questo clima a dir poco wagneriano, nella lotta contro se stesso e gli elementi naturali, il protagonista giunge a sublimare la propria volontà di grandezza fino all'estasi mistica.

Riscattatosi dalla materia, lo spirito può al fine penetrare con l'occhio purificato nel tutto, scomparire nel tutto. E' la poetica nietzschiana del veggente, la via rituale della purificazione.

Ricordo la frase conclusiva del «Manifesto Futurista» del 1909: «Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!».

Ma un passo che ci attesta come nella primavera del 1913 Depero fosse alla soglia del futurismo e, indirettamente, come le idee chiave del movimento fossero presenti a Rovereto, è il seguente: «L'immaginare il passato c'ingiallisce, ci uccide. Ora ci sono nuovi soli, nuovi idoli futuri. Viviamo l'oggi. L'oggi polposo, l'oggi grasso, agile redento. Libertà di suoni e colori. Libertà di esistenza. La mia testa vive questo santo presente di ribellione infante, questo preludio di sacra redenzione. Ora è principio di epoca rinnovatrice radicata, di visioni macchinarie, di concerti e sinfonie elettriche, danze e fughe vertiginose di sottomarini e siluri, scoppi di bombe, granate, petardi e shrapnells, aeroplani, cicli e motori, turbinar di velivoli sopra città fumanti ringhiose d'ansia progressista e temeraria... ».

Ed ecco, a conferma, l'ultima strofa della poesia «Impressione ritmica» ove è esplicitamente dichiarata l'adesione del giovane ad uno dei più celebrati miti futuristi, l'automobile:

«Rugge, tromba, romba / ringhia, tempestoso / un carro automobile / tra fumi / odori / rumori / inverosimili».

Quanto al pellegrinaggio fiorentino, è innanzitutto da rilevare la singolarità dell'abbinamento: Depero e Garbari.

Due artisti, già da allora, radicalmente diversi fra loro da qualsiasi parte si considerino. Ed infatti le note fiorentine furono diverse: per Depero «Lacerba», per Garbari la «Voce» di Prezzolini. Forse l'unico elemento di raccordo fu rappresentato da Gigiotti Zanini, allora residente colà ed oscillante fra le due sponde.

Ma se si esaminano più a fondo i fatti, si scopre che, al di sopra dei diversi temperamenti ed indirizzi dei due giovani, che non a caso sarebbero diventati i due nostri maggiori artisti, era la realtà trentina ad offrire motivi di avvicinamento ed obiettivi comuni.

Per prima cosa entrambi avevano frequentato quella Scuola Reale di Rovereto, il cui ruolo decisivo nella formazione di alcuni dei nostri più significativi artisti è stato messo in luce dalla recente imposizione alle origini del mestiere.

Vi è poi da ricordare che Garbari con l'amico roveretano Alfredo Degasperi – che era amico anche di Depero – aveva pubblicato tra il 1911 ed il 1912 il periodico «La Voce Trentina», che nel titolo e nel programma faceva diretto riferimento al periodico prezzoliniano e sul quale scrissero Slataper, Saba, Nardi, Faurier.

Se la linea modernista del periodico, evidenziata anche dalla riproposta della filosofia rosminiana, lo teneva lontano dall'area sovvertitrice ed anarchica del futurismo, esso si proponeva tuttavia, come aveva scritto Degasperi nell'editoriale del primo numero, un «tentativo di rinnovamento, la chiamata a raccolta delle giovani forze che sentono il bisogno dell'unicum necessario per ora: ribellione alla sonnolenza e all'ipocrisia della vita».

In «Spezzature» Depero butta in faccia ai tiepidi benpensanti locali i loro «vizi spaventevoli», la «miseria spaventevole dei nostri centri»; Garbari a sua volta esclama: «Ah, questo vizio in sordina – nascosto putridume mascherato – e il moralismo immorale dei padri putibondi e degli scapoli astinenti!».

In entrambi insomma si agita un'indignazione dello stesso segno, cogliamo un'identità di obiettivi morali che supera ogni distinzione e che precede le scelte di linea culturale, perché comune è il modo di concepire la cultura: cultura è infatti prima di tutto presa di coscienza dei mo-

tivi reali della propria ansia e ribellione, quindi rapporto critico rispetto alle condizioni politico-sociali e culturali.

Divergono, invece le vie della soluzione: se per Garbari tutto si risolve sul piano culturale e morale (ed i successivi sviluppi religiosi del suo pensiero ne sono conferma), Depero reagisce in modi più diretti, attivistici, eversivi, vagheggiando un mondo rinnovato anche tecnologicamente. E' la macchina, in una parola, l'elemento risolutivo, destinato a rinnovare l'uomo anche nella dimensione morale.

Nel fronte giovanile degli anni tra il 1912 ed il 1913, che si forma a Rovereto intorno ai nomi di Garbari, Degasperi, Depero, ma che si proponeva di varcare i limiti lagarini, credo sia da individuare un momento culturale di estrema importanza che caratterizza le scelte di certi giovani in un modo che almeno inizialmente si pone come autonomo dal nazionalismo ufficiale (destinato purtroppo ad avere la parte di protagonista nei fatti che andavano tragicamente maturando).

L'alternativa non era insomma rappresentata da un semplice mutamento di confini, come molti andavano predicando, bensì da un rinnovamento globale che doveva coinvolgere anche chi stava a sud di Borghetto.

Rievocando lo spirito del gruppo, Luciano Baldessari e Remo Costa mi scrissero un anno fa una memoria nella quale fra l'altro si legge: «basta col paternalismo di classe, con l'educazione all'ombra del potere, basta con le leggi disciplinari, con la messa domenicale; in noi c'era lo spirito del ribelle, non del rivoluzionario, della ricerca di una libertà astratta fino al paradosso. Pensiamo che in fondo questo sia stato lo spirito propulsore della nostra gioventù».

Nel riferimento ad una libertà astratta si sottintende qualcosa di più di una semplice motivazione irredentistica.

Concludendo, l'avventura futurista nel Trentino non generò per opzioni estetiche o di gusto: schierandosi in un fronte di più vasto ribellismo critico giovanile, si risolse non solo in un'apertura culturale, ma portò la piccola pattuglia dei giovani futuristi a vivere le diffuse inquietudini politiche e culturali, persino l'irredentismo, come aspirazione ad un profondo e globale rinnovamento delle coscienze.

BRUNO PASSAMANI (Trento, 1929), laureato in Lettere moderne nel 1956 presso l'Università "La Sapienza" di Roma, dal 1976 è stato Ispettore Generale del Settore Beni Culturali della Provincia autonoma di Trento e Direttore del Museo Provinciale d'Arte al Castello del Buonconsiglio. Ha ricoperto analoghi incarichi direttivi a Brescia. Ha curato prestigiosi allestimenti di mostre, cataloghi di artisti, promosso restauri, riordinato musei e pubblicato monografie e saggi critici. Numerosi i riconoscimenti scientifici ricevuti in Italia e all'estero. Sua la firma alla prima biografia di Depero nel 1981 e le prime mostre internazionali.

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 59-105	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	--------------	-------------

FUTURISMO E MUSICA NEL TRENTINO: FRAMMENTI DI UN DIALOGO. TESTI DI CARLO BELLÌ, FRANCO SARTORI E PINO DONATI

ANTONIO CARLINI

In un Paese d'inizio Novecento, culturalmente ancora debitore del municipalismo ottocentesco, l'osservazione 'regionalistica' di un fenomeno artistico ad ampio raggio come il Futurismo, può evidenziare elementi significativi trascurati o poco considerati. Il recupero e la riproduzione di un complesso di articoli apparsi *in primis* sulla stampa quotidiana locale della provincia di Trento – alcuni di difficile reperimento, altri persino ignorati – intende proporsi ai lettori non solo a titolo di curiosa informazione, ma soprattutto come riflessione sull'apporto creativo e personale di una terra geograficamente circoscritta che, indipendentemente dai valori poetici e critici, si sentiva pienamente immersa e partecipe di un dibattito culturale nazionale ed europeo.

Considerando il solo settore della musica possiamo affermare, con adeguate argomentazioni, che, nel Trentino, non mancavano energie sufficienti per reclamare un posto autorevole nel nuovo consesso nazionale. L'allora preminente mondo della musica sacra aveva in don Riccardo Felini (Trento, 1865-1930), Giuseppe Terrabugio (Fiera di Primiero, 1842-1933) e mons. Celestino Eccher (Dermulo, 1892 – Trento, 1970) tre rappresentanti di alto livello, costantemente presenti nei convegni, nei corsi di aggiornamento e nell'editoria nazionale con la loro creatività, idealità e progettualità. La ormai stanca tradizione melodrammatica trovava in Riccardo Zandonai (Sacco di Rovereto, 1883 – Pesaro, 1944) un energico e felice sostenitore, mentre il Coro della S.O.S.A.T.

(poi S.A.T.) inventava, a partire dal 1926, un genere musicale popolare capace di imporsi con autorevolezza in tutto il mondo: il canto di montagna. Parallelamente, senza dimenticare la fortuna mandolinistica internazionale di Giacomo Sartori (Ala, 1860 – Trento, 1946), prendeva forma la carriera direttoriale di Antonio Pedrotti (Trento, 1901-1975), Renato Lunelli (Trento, 1895-1967) introduceva in Italia la nuova disciplina dell'organologia e Benvenuto Disertori (Trento, 1887 - Milano, 1969) l'iconografia musicale. Il mondo didattico e produttivo, rappresentato dal Liceo musicale di Trento, era attentamente sorvegliato da un personaggio forse meno aperto alla modernità, ma solido e aggiornato nelle conoscenze quale era il reggiano Vincenzo Gianferrari (Reggio Emilia, 1859 – Milano, 1939), primo maestro di Riccardo Zandonai e accoglieva docenti di primissimo ordine come il violinista fiorentino Umberto Supino (Firenze, 1883-1958)¹.

Il Trentino d'inizio Novecento viveva quindi una stagione culturale inedita e invidiabile, animata da frequentazioni preziose, non dovute solo ai meccanismi dello spettacolo commerciale come le programmazioni dei Teatri² e delle Filarmoniche³, ma anche ad una rete relazionale di parentele, amicizie, studi e ricerche. Si pensi, ad esempio, alle presenze di Ottorino Respighi, che frequentava la famiglia di Antonio Pedrotti; a Luigi Dallapiccola, spesso a Trento se non altro per incontrare i propri genitori; agli organari Mascioni che nella diocesi tridentina sperimentavano i loro primi manufatti a trasmissione elettrica; al musicologo te-

¹ Per notizie particolareggiate sui musicisti citati si rimanda a A. CARLINI e C. LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento 1992.

² Negli anni a cavallo fra Otto e Novecento il Teatro Sociale di Trento fu responsabile di una programmazione artistica di primo livello con ospiti del calibro di Arturo Toscanini, Giacomo Puccini, Enrico Caruso, Cesira Ferrani, Alberto Franchetti, Gino Marinuzzi, Tito Schipa, Lina Pagliughi, Toti Dal Monte e Gianna Pederzini.

³ Nel dicembre del 1933, ad esempio, le Filarmoniche di Trento e Rovereto ospitavano un concerto del Trio formato da Poltronieri, Bonucci, Casella, così recensito: "Alfredo Casella, più degli altri suoi eletti compagni d'arte, stimolava la fantasia dei suoi ammiratori, per la sua nobile e netta figura di apostolo, di combattente e di generoso assertore delle idee nuove e della modernità in arte. In lui il pubblico ha salutato la più simpatica figura di musicista italiano moderno, completo in ogni campo, creatore geniale e instancabile lavoratore. Sua è l'affermazione che la musica è un artigianato superiore, sue sono le lotte contro i pachidermi ufficiali di un malinteso tradizionalismo, contro il cattivo gusto e contro ogni vigliaccheria in arte. La sua nobile e cavalleresca figura si erge diritta e inflessibile, dovunque nel mondo c'è una trincea da espugnare e dovunque ci sia un valore nazionale, vivo e moderno, da affermare". "Il Brennero", 6 Dicembre 1933.

desco-americano Laurence Feininger (Berlino, 1909 – Campo di Tres, 1976) che nel 1936 eleggeva Trento a sede dei propri studi.

Questa stagione ricca di talenti non solo artistici⁴, portava a maturazione quei molteplici legami non semplicemente di sudditanza politica che per un intero secolo (1815-1915) avevano forzatamente legato la provincia all'Europa.

L'assenza, in Italia, nei primi decenni del Novecento, di una reale cultura nazionale penalizzata da una tardiva unità politica e dall'altrettanto lenta scolarizzazione, assegnava valore totalizzante alle iniziative regionalistiche. Succedeva così che, nella condivisione di un principio o modello considerato, successivamente, di valore ed effetto nazionale, l'apporto di una singola regione assumesse carattere peculiare. 'Periferia', allora, non era sinonimo di ritardo o dipendenza rispetto a 'Centro': poteva significare prima di tutto originalità. Proprio l'affermazione del Futurismo conferma tale assunto: l'apporto diverso delle varie regioni allo sviluppo del movimento – si pensi a Milano (con Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo), Torino (con Luigi Colombo Fillia), Roma (con Balla, Depero e Prampolini), Macerata (con Sante Monachesi), l'Umbria (con Dottori), Napoli (con Sprovieri, Francesco e Pasqualino Cangiullo), Firenze (con Soffici, Papini, Rosai e Conti), il Trentino (con Depero, Iras Baldessari e Belli), Savona (con Farfa), Pavia (con Rognoni), Trieste (con Pocarini), Bologna (con Tato) ecc.⁵ – non è giustificato solo da orologi temporali più o meno discordanti, ma da visioni, tradizioni, sensibilità e soprattutto vocazioni produttive diverse⁶.

Questa frammentazione (o pluralismo) culturale era sostenuta anche dal sistema della stampa quotidiana, debole soprattutto dal punto di vista della distribuzione e quindi costretto ad organizzarsi in una miriade di testate che, ad esclusione di qualche rara eccezione (si pensi al "Corriere della Sera" fondato nel 1876), avevano una diffusione esclusivamente regionale. Fogli che, al di là del loro più o meno dichiarato schieramen-

⁴ Oltre alla musica possiamo richiamare le arti figurative, l'architettura, la scultura e il *design* con Depero, Pollini, Libera, Baldessari, Melotti; oltre alle arti si pensi all'idealità politica di Battisti e Degaspero o all'imprenditoria di Gianni Caproni.

⁵ Per una panoramica generale sull'argomento si veda: F. BENZI, *Il Futurismo*, Milano 2008, in particolare il capitolo *Centri del futurismo in Italia*, pp. 304-323.

⁶ Possiamo citare la poetica della macchina, particolarmente curata nella Torino della FIAT (Cfr.: A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino 2000, in particolare il capitolo undicesimo, *Una "Futuristapoli" mancata*, pp. 240-258) e tutti i materiali e le tecnologie diverse con le quali si esercita l'inventiva dei gruppi di futuristi citati.

to politico, all'interno di schematiche informazioni politiche e minute cronache localistiche, mostravano a volte dinamicità culturali inaspettate con fondi letterari, storici e artistici autorevoli spesso raccolti nelle mitiche 'terze pagine', ma pure distribuiti liberamente nella paginazione complessiva. Scritti preziosi, soprattutto quando apparsi durante il Ventennio, perché gli argomenti della cultura non sempre si potevano confrontare rigidamente con gli schemi politici del regime da cui quindi si affrancavano sfuggendo il generale appiattimento.

Altrettanto vivace e capace di esprimere una gamma variegata di posizioni ideali, era il settore delle riviste, pure questo condizionato fortemente, accanto ad umane condivisioni filosofiche e critiche, da un aspetto puramente geografico.

In questo mondo di giornalisti, critici e letterati il Movimento futurista si riconosceva agilmente potendo esaltare il ruolo degli intellettuali quali promotori di idee ed eventi. Giornali e riviste, regno della parola e dell'immagine, capaci di raggiungere le grandi masse della popolazione, diventavano quindi mezzi straordinari per diffondere programmi, manifesti e cronache della loro rivoluzione: slogan e immagini superavano d'un balzo l'ancora dominante analfabetismo.

All'interno di una intensa (e disomogenea) produzione teorica, costituita da manifesti, contromanifesti, lettere, postille ecc., gli scritti riservati alla musica assumono un profilo del tutto particolare, suscettibili al giudizio complessivamente negativo tributato ingenerosamente agli esiti musicali del movimento. Qualora si consideri infatti la valenza puramente estetica del prodotto musicale futurista, non si potrà forse che condividere l'opinione di una sostanziale inconsistenza⁷, fatta salva comunque una esplorazione più puntuale di materiali e partiture, che, al di fuori del pionierismo di alcuni benemeriti (Daniele Lombardi, Stefano Bianchi, Fiamma Nicolodi e Carlo Piccardi), non è ancora realmente

⁷ Tra le molteplici ragioni di un tale giudizio, drasticamente sintetico, possiamo richiamare il ruolo antitetico recitato nelle due espressioni artistiche dal linguaggio formale codificato: mentre nelle arti figurative una rivoluzione era, all'inizio del Novecento, possibile (e in parte già in corso) per la mancanza di vincoli di una grammatica rigidamente determinata, nella musica, sintassi, forme e mezzi (leggi 'strumenti') continuavano ad avere un peso determinante tanto da condizionare direttamente pure il percorso, altrimenti orientato, di Schoenberg, Berg e Webern. Non possiamo poi che constatare un interessante parallelismo: la stessa debolezza poetica mostrata dal Futurismo appartiene anche ad un altro movimento parallelo fortemente teorizzato, il Cecilianesimo. In entrambi i casi le idee proclamate con forte rigore e convinzione solo raramente vengono tradotte in pagine a sensibile valenza estetica, durevoli nel tempo.

decollata, neppure cavalcando l'onda celebrativa del centenario⁸. Analogo trattamento ha ricevuto, a fronte della robustezza propositiva nel settore delle arti figurative, la produzione letteraria del Futurismo, valutata sul fronte della provocazione avanguardista, ma per contro debole, se non condannabile, per l'aspetto contenutistico.

Un'osservazione che, nel caso specifico degli scritti musicali futuristi si appesantisce considerando le difficoltà tutte italiane di fornire adeguato sostegno teorico alle affermazioni di principio. La mancanza di cattedre universitarie⁹, la scarsa diffusione di riviste specialistiche, il retaggio di una critica maturata all'ombra di giornali espressioni dirette di agenzie di cantanti non favorivano certo uno spessore ideologico adeguato alla rivoluzione totale prospettata nelle dichiarazioni d'intenti dai manifesti del Futurismo musicale.

Inevitabilmente quindi ci si scontra in affermazioni palesemente assurde distribuite in testi che restituiscono solo una pallida ombra del tanto auspicato rinnovamento: il che non deve però far dimenticare il ruolo anticipatore svolto dal Futurismo musicale italiano. L'abbattimento della barriera secolare tra suono e rumore, l'intuizione di una radicale svolta tecnologica nella grammatica stessa del linguaggio rimangono significative premonizioni di un tempo prossimo (appunto il futuro) che, con altri mezzi pratici e ideali, avrebbe lanciato nella storia l'era della musica concreta e dell'elettronica. Per altro l'esperimento rumorista dei fratelli Russolo non mancava di supporti critici, sostenuti da più solide conoscenze tecniche, attraverso la figura e l'opera di Francesco Balilla Pratella (Lugo, 1880 – 1955), autore in *Scritti vari di pensiero*¹⁰ di un capitolo di *Scritti futuristici* con più ferme articolazioni storiche e critiche, confermate da una creatività significativa anche per il teatro (si pensi a *L'aviatore Dro* del 1920).

L'antologia qui ricomposta per sottolineare l'apporto trentino al dibattito futurista nella musica, comprende scritti apparsi in vari quotidiani e riviste fra il 1921 e il 1933. Si tratta di:

⁸ Sono tanti ancora i musicisti 'futuristi' di cui nulla si ascolta. Per esempio, l'"Italia futurista" del 26 maggio 1921, salutava l'operato di Edoardo Guglielminetti, pianista e compositore triestino, già autore di tre poemi sinfonici, *La sfida di Satana*, *Tramonto in montagna* e *Ancora* di cui si è persa memoria.

⁹ La prima cattedra universitaria veniva affidata solo nel 1913 (Università di Roma) a Fausto Torrefranca, insigne studioso, fra il resto in amichevole e professionale corrispondenza, a Trento, con Renato Lunelli.

¹⁰ F. BALILLA PRATELLA, *Scritti vari di pensiero, di arte e di storia musicale*, Bologna 1933.

a) due articoli di Carlo Belli riservati al *Quartetto* e all'*Orchestra* risalenti al 1921 e un contributo più ampio del 1923 con un intervento autonomo di Franco Sartori sulla *Musica nuova*;

b) la cronaca della *Veglia futurista* tenuta in casa Depero a Rovereto la notte del 10 gennaio 1923;

c) un saggio di Carlo Belli del 1924, dove il roveretano, al grido "uccidiamo la macchina", si dichiara fuori dal Futurismo aprendo la strada all'Astrattismo;

d) il lungo dibattito intercorso fra Carlo Belli e Pino Donati nel 1933 in occasione della pubblicazione del *Manifesto dei dieci* a sostegno della tradizione ottocentesca¹¹.

Un discreto, anche se non esaustivo, numero di pagine, cronologicamente ampio, destinato ad un piccolo lembo del territorio nazionale e ad un ristretto gruppo di persone. Eppure la sua lettura restituisce le tematiche fondamentali del Futurismo musicale italiano: la liberazione da ogni condizionamento romantico; la proclamazione di un divenire dell'arte determinato da un rapporto artigianale con essa, da coltivare con ottimismo e aggressività attraverso l'uso delle tecnologie e i mezzi mediatici; l'esaltazione della genialità italica da perseguire attraverso un orientamento politico unitario volto a ringiovanire l'intero Paese; la volontà di forgiare un nuovo linguaggio per coinvolgere ogni aspetto del quotidiano e la grande massa del popolo con una gestualità netta, precisa ma anche ironica.

La dimensione sociale e protestataria del Futurismo è ben riassunta dal Belli nella frase la "massa servile e noiosa di violini", mentre parole come "patria... audaci... razza... ritmo... rivoluzione... raffiche... moschettieri..." richiamano con efficacia il bellicismo sotteso al movimento. Certo, nell'ansia di reinventare completamente la musica, si suggeriscono soluzioni e si forniscono giudizi che possono solo far sorridere: un'orchestra formata solo da due violini primi, impossibili da intonare! Quattro organetti di Barberia, strumenti assolutamente primitivi! Ottorino Respighi definito semplicemente "un abile revisore di antichi capolavori e null'altro"! Si butta all'aria tutto, ma si conserva l'antico sistema dell'"armonia a quattro parti"! Si rifiuta il romanticismo, ma si con-

¹¹ Più profonde e documentate rispetto agli articoli qui riprodotti, sono, ad onor del vero, le riflessioni esposte da Carlo Belli nel libro-simbolo del suo credo estetico, *Kn*, stampato una prima volta nel 1935 e poi riproposto in varie edizioni anche con significative varianti. C. BELLÌ, *Kn*, Milano 1935¹; Milano 1972²; Milano 1988³; Rovereto 2008⁴.

sidera l'artista alla maniera romantica, puro e solo, dimenticando i condizionamenti del mercato, degli editori, i meccanismi produttivi¹².

Non è proprio possibile scendere nel dettaglio del programma musicale di un Carlo Belli, temerario ma assolutamente dilettantistico. Eppure gli svarioni, le sgrammaticature, le contraddizioni, le fanfaronate non sono la sostanza di questi scritti. Fra le righe si coglie il sogno robusto di una rivoluzione necessaria destinata però ai tempi futuri, con l'esplosione, negli anni Cinquanta, della musica leggera, davvero popolare, davvero dominato da un ritmo meccanico, davvero senza violini, davvero sostenuto da organetti (ora supertecnologici) i cui risultati, come scriveva nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti su "Le Figaro", servivano un popolo di giovani al massimo trentenni, pronti ad essere gettati nel cestino come manoscritti inutili non appena superata la soglia dei quarant'anni.

Ritrovare questi scritti in quotidiani riservati solitamente alla cronaca e alla politica spicciola o a riviste locali aiuta a comprendere la profondità e la complessità del rinnovamento perseguito all'inizio del Novecento nel nostro Paese, non solo frutto dei pochi amici della 'generazione dell'Ottanta', ma di una coscienza critica assai più diffusa, non esclusivamente illuminata da idee filogermaniche, ma orgogliosa della propria storia che andava non solo recuperata ma, soprattutto, metabolizzata.

Protagonisti delle pagine di seguito riportate sono:

1. *Carlo Belli* (Rovereto, 1903 – Roma, 1991), giornalista professionista, critico d'arte, pittore e musicista dilettante, dinamico operatore futurista a fianco dei massimi protagonisti del movimento (Depero), in contatto pure con artisti europei come Kandinskij, è considerato il principale teorico dell'astrattismo italiano¹³.

2. *Franco Sartori* (Levico, 1892 – Borgo Valsugana, 1965), pianista, didatta e compositore capace di rispondere felicemente alle solle-

¹² Gran parte delle affermazioni dei musicisti futuristi erano determinate da una situazione concreta: per la prima volta i giovani compositori faticavano ad imporre i loro lavori. All'inizio del Novecento il repertorio storico (più o meno antico) cominciava a sostituire in maniera massiccia le partiture moderne, fresche d'inchiostro. Il 30 aprile 1916, ad esempio, un compositore di rilievo quale era il quarantenne Ermanno Wolf-Ferrari, scriveva da Zurigo: "I denari se ne vanno allegramente come sono venuti, visto che da due anni non guadagno più nulla o quasi...". A. LUALDI, *Tutti vivi*, Milano 1955, p. 396.

¹³ Per una trattazione completa dell'artista con relativa bibliografia, si veda: *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Milano 1991; *Carlo Belli. Pittore dell'astrattismo. 100 opere dal 1925-1980*, a cura S. POGGIANELLA, Rovereto 2005.

citazioni moderniste provenienti dall'Europa, era intellettuale dotato di vasta cultura che esprimeva sulla stampa locale in qualità di critico musicale ed articolista¹⁴.

3. *Pino Donati* (Verona, 1907 – Roma, 1975), compositore, saggista e sovrintendente artistico originario del Bleggio. Autore di due opere liriche su testo di Arturo Rossato e di varia musica sinfonica e cameristica, conosceva minutamente il mondo della musica nei suoi aspetti anche economici per aver esercitato la funzione di sovrintendente all'Arena di Verona, al Teatro di Bologna, Firenze, Lisbona e Chicago. Nel 1941 aveva sposato, in seconde nozze, la soprano Maria Caniglia¹⁵.

Non possiamo, infine, fare a meno di citare almeno l'operato nel settore musicale del 'padre' dei futuristi trentini Fortunato Depero che così riassumeva, nel 1921, il proprio lavoro:

“Cosa ho fatto per il Teatro

Dallo stile organico della mia pittura ho detratto gli elementi necessari ad una nuova complessa decorazione teatrale e ad ogni genere di applicazione artistica. Eseguii nel 1917 per il Signor S. Diaghileff, direttore della grandiosa compagnia dei “Ballets Russes”, un gigantesco scenario plastico floreale, non dipinto su fondali e quinte laterali, ma bensì costruito (alto 16 metri, largo 9, profondo 8) per “Il canto dell'usignolo” di Igor Strawinsky: ho eseguito, pure, per il medesimo ballo 40 costumi plastici, abiti di apparenze rigide, di forme geometriche meccaniche, soggetti a mimiche automatiche, creanti un ballo di valori formali e varietà coreografiche mai viste su nessuna scena del mondo. Tale spettacolo per varie questioni d'indole finanziaria al momento d'andare in scena non fu rappresentato. Però tale creazione segna una delle massime conquiste dell'arte plastica e pittorica moderna applicata nel campo del teatro, per originalità e potenza di stile.

Nella primavera del 1918 creai i noti “Balli plastici” aiutato finanziariamente dallo scrittore svizzero Gilbert Clavel. Balli d'automi in legno mossi meccanicamente, coloratissimi, di costruzione sintetica e geometrica, generatori di mimiche impensate, sorprendenti. Furono musicati dagli italiani Francesco Malipiero, Alfredo Casella e dal musicista inglese Tyrwhytt. Furono rappresentati 12 volte a Roma e benché in un

¹⁴ Cfr.: A. CARLINI e C. LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, cit.

¹⁵ Pino Donati nel 1932, dopo la morte della prima moglie, tornava nel Trentino, a Santa Croce del Bleggio, dove componeva l'opera *Lancilotto del Lago*. A questo periodo risale la sua collaborazione con il giornale “Il Brennero”; negli anni Cinquanta/Sessanta, da Roma, sarà corrispondente del quotidiano “L'Adige”. L. M. CALDERA, *La pieve del Bleggio nella storia e nell'arte*, Trento 1989, pp. 191-193.

momento disgraziato della guerra mondiale ebbero un'eco grandissima e favorevolissima nella stampa.

Ho la ferma intenzione nell'inverno 1921-1922 di riprendere in grande stile questa mia creazione di "Teatro plastico" con il quale sono stato il primo a realizzare con successo un completo, organico e rivoluzionario spettacolo teatrale"¹⁶.

A pagina otto dello stesso *Catalogo*, fra le personalità che avevano acquistato qualche sua opera, Fortunato Depero nel 1921 segnava:

"Alfredo Casella – musicista – Roma [...]"

Igor Strawinski – musicista russo"¹⁷.

Testi:

1. CARLO BELLÌ, *Contro la nauseante insistenza del quartetto*: "Italia futurista", n. 1, 26 maggio 1921;

2. [CARLO BELLÌ], *Il magnifico veglione futurista alla casa magica Depero*: "Il Popolo", 16-17 gennaio 1923;

3. FRANCO SARTORI, *Musica vecchia e musica nuova*: "Il giornale di Trento", a. I, n. 52, domenica 13 Maggio 1923;

4. CARLO BELLÌ, *Per l'evoluzione dell'orchestra*: "Il giornale di Trento", venerdì 18 maggio 1923;

5. CARLO BELLÌ, *Il mito della musica*: "Trentino", n. 4, aprile 1925, pp. 71-74;

6. PINO DONATI, *Dieci compositori in armonia*: "Il Brennero", a. XI, 4 gennaio 1933;

7. PINO DONATI – CARLO BELLÌ, *Dopo il manifesto dei musicisti. Uno contro dieci in una prosa d'allegria*: "Il Brennero", a. XI, mercoledì 18 gennaio 1933;

8. CARLO BELLÌ, "Manifesto" e "Contromanifesto". *La risposta a un commento*: "Il Brennero", a. XI, sabato 21 gennaio 1933;

9. PINO DONATI, "Manifesto,, e "Contromanifesto,,. *Concetti nebulosi e parole chiare*: "Il Brennero", a. XI, domenica 22 gennaio 1933;

10. CARLO BELLÌ, "Manifesto" e "Contromanifesto". *Un'altra battuta nella discussione*: "Il Brennero", a. XI, giovedì 26 gennaio 1933;

11. PINO DONATI, "Manifesto,, e "Contromanifesto,,. *Battuta di chiusura*: "Il Brennero", a. XI, venerdì 27 gennaio 1933, p. 3.

¹⁶ Depero e la sua casa d'arte. *Catalogo* [...], Rovereto 1921, pp. 6-7.

¹⁷ *Ivi*, p. 8.

1. CARLO BELLI, *Contro la nauseante insistenza del “quartetto”*: “Italia futurista”, n. 1, 26 maggio 1921.

“Contro la nauseante insistenza del “quartetto”

Si dice che Haydn abbia scritto in fondo alla raccolta dei suoi cento quartetti le testuali parole: *«Ich kam nicht mehr schreiben denn meine Augen sind zu müde»* («Non posso più continuare perché non ci vedo più»).

Ma perché, santo Iddio, non gli facesti perdere la vista almeno alla metà dell'ingente opera? Cinquanta quartetti, sarebbero stati già troppi, ma gli altri cinquanta se non altro ce li avresti risparmiati! Così io sfido l'ira del musicchiere culturale che mi farà l'onore... di leggere queste righe. Così... ridendo da buon figliolo. E rido sopra tutto pensando a quanti di questi bravi signori, nonché professori, sarebbero felici di gridare con me contro la nauseante insistenza del quartetto, ma invece – impediti dalla tradizionale convenzione e un pochino anche da quella buona dose di decoro che è cosmetico indispensabile per una persona seria – prorompono in esclamazioni enfatiche di gaudio e di meraviglia davanti ad una consueta audizione musicale, esclamazioni che si prestano assai bene a sostituire uno sbadiglio non meno solenne. E poi quando escono fuori al fresco nei minuti d'intervallo, sbadigliano ancora: “Che genio, eh?, quell'Haydn!”.

Il quartetto musicale (non come complesso armonico-strumentale) nel suo generale ed unico svolgimento è ciò che di più noioso e nauseante si possa immaginare: tutte le idee più piccine, più ristrette, più pacchiane vi sono rappresentate mediante una musica secca, aridissima, monumento insigne della più balorda logica, monotona fino all'esaurimento, che tende ad una concezione aristocratica, non sentita, ma voluta ad ogni costo. Il quartetto è un macigno durissimo nelle mani dei conservatori, macigno che è ora di rivoltare contro le loro testacce cocciute. Perché poi bisogna considerare che tutti gli altri componimenti musicali, naturalmente quale di più e quelle di meno, si sono almeno un poco evoluti: guardiamo per esempio la sonata da Haydn a Beethoven, un grande passo, senza dubbio: il quartetto invece è rimasto tale e quale era al tempo della sua nascita. Il suo svolgimento, incominciando da quel fesso di Haydn fino ai nostri giorni è pressappoco il medesimo (non parlo di qualche quartetto di Beethoven, di quello di Debussy e di pochissimi altri). Anzitutto la bestiale divisione nei 3 o 4 tempi principali che sono: sempre o l'adagio, l'allegro e l'andante, o viceversa, o qualche cosa di simile. Come se il compositore che scrive un quartetto dovesse avere eternamente lo stato d'animo corrispondente ai già prestabiliti tempi

di quel componimento musicale! Poi c'è il solito tema principale (il tema!, altra solenne bestialità della concezione passatista!) che enunciato da uno degli strumenti, passa poi agli altri, generalmente un po' svisato (è più chic!) intrecciandosi col tema secondario che frattanto il secondo violino avrà enunciato alla sua volta. E poi si vanno svolgendo i temi costituendo i rispettivi *divertimenti*, poco divertenti davvero! E via così di questo passo. A rendere più evidente la balordaggine di tale componimento bisogna tener presente che esso si muove sempre in base a rigide ed inconfutabili regole armoniche - contrappuntistiche le quali non servono che a buttar avanti il lavoro zoppicante già dalla prima battuta. Tutto ciò costituisce un complesso di armonie grige, pesantissime, monotone fino allo sfinimento.

E' ora di finirla una buona volta con questa musica da tavolino! Dichiariamo subito che facciamo volentieri a meno di tutti i famosi quartetti nostrani e stranieri, che attualmente percorrono la penisola.

Fateci della musica sostanzialmente nuova, vecchi parucconi, perché il quartetto è la negazione della trovata. Noi amiamo straordinariamente il "Balletto Russo" quale aristocraticissima interpretazione mimica (danza) della musica. Un eminente genio avanguardista, Igor Stravinski, ha dedicato grande parte della sua attività a questo nuovo e sentito modo d'arte. Il Balletto Russo è una fonte inesauribile di piccole e grandi trovate. Ecco perché ognuno di noi, manda all'inferno il quartetto e con esso tutta l'altra roba da camera per andare a sentire il Balletto Russo, dove – anche non ci fosse altro – c'è quella bella figliola di Ileana Leonidoff che vale tutti i quartetti del mondo! E qui sono contento pensando alle smorfie di immenso disgusto che i soliti settecenteschi barbassori faranno, svenendo naturalmente d'orrore.

Carlo Belli (fut. trentino)".

2. [CARLO BELLÌ], *Il magnifico veglione futurista alla casa magica Depero: "Il Popolo"*, a. XIX, n. 188, martedì 16 / mercoledì 17 gennaio 1923.

"L'altra notte si svolse alla Casa d'Arte Depero il gran veglione che la stampa aveva ripetutamente annunciato. Perfettamente inutile dire che il successo fu cento volte superiore alla aspettativa. Le decorazioni d'ambiente – frutto di poche giornate di lavoro – superarono violentemente tutto quello che la concezione artistica degli intervenuti poteva lontanamente supporre. La festa genialissima, potente manifestazione di arte-avvenire, lasciò in tutti un ricordo incancellabile.

Attorno al grande salone dal cielo di stalattiti luminosi, galoppava-

no fieramente i cavalieri di carta, scavalcando con ritmo di epopea eroica i giganteschi fili d'erba che la geniale fantasia del *Mago* aveva sapientemente saputo disporre qua e là per le vaste pareti. Dalle fenestre rosse e dal fanale elegantissimo sul palco dell'orchestra, spiravano luci intense con colori affascinanti per bellezza e per magia. In fondo alla sala, accovacciato presso il grande caminetto, il diavolo vigilava attentissimo i giochi spiritici delle fiamme gialle. Si sarebbe detto morto, se di tratto in tratto non si fosse alzato brandendo la grande forca colla destra e la lanterna nella sinistra, per vigilare le altre stufe delle sale. E passava allora tra le coppie, battendo il tappo al ritmo infernale delle catene d'argento che trascinava seco. Ci fermammo anche noi al suo passare e dopo i relativi scongiuri di rito, continuammo la nostra visita alle sale, passando incessantemente di meraviglia in meraviglia. Nella sala dell'albergo di cristallo un *quid* di magia così intenso che sfugge ad ogni descrizione. L'albero luminoso, stilizzatissimo nelle sue evoluzioni architettoniche fendenti l'aria con ritmo di angoli giganteschi «*abat-jours*» di originalissime e stranissime costruzioni. E le coppie passarono quasi silenziose attraverso i giardini artificiali di questa sala dove il fiore del loto sembrava spirare confidenze dai vasi di carta. Confidenze dolci come i diavoletti buoni che saltellavano sul grande *abat-jour*, di destra, confidenze tristi, come il viola luminoso dell'*abat-jour* centrale. Solo a tratti un vicino dolcissimo preludiare di piffero rompeva la magia di questo ambiente. Seguimmo il filo sottile, sottile del suono e ci trovammo a un tratto nella cappella dell'Incantatore di serpenti, altra meraviglia che il genio deperiano aveva saputo immaginare. Luci bianche e azzurre, gliecinie candide diffuse ovunque. Là in fondo, dietro un magico chiarore di cristalli policromi, un piccolo cinesino seduto con le gambe incrociate e gli occhietti chiusi modulava dolcissimamente le canzoni sacre del celeste Impero, attraverso ad un lungo e nostalgico piffero d'argento. Vidi allora un signore lungo, lungo avvicinarsi al piccolo incantatore e tastarlo di qua e di là per accertarsi se veramente fosse vivo. Ma il piccolo figlio di Budda alquanto seccato per quelle antipatiche confidenze, si scosse tutto e mormorò qualche cosa all'orecchio del signore. Questi si voltò e ben sapendo la mia diffusa conoscenza intorno alle lingue monosillabiche, mi pregò di tradurre le parole indirizzategli dal cinesino.

– Vuol dire – disse – «Amico, piuttosto che rompere le scatole a me, rompile a te stesso».

– Che significa? –

Confessai di non capire e passai oltre.

Nel *buffet* sotto una grande Torre verde, vidi di passaggio l'idolo nero Kakrù. Mi sorrise (Si crede che il nostro corrispondente d'arte fosse

quella sera celato nel corpo di Kakrù). Nel salotto riservato alle signore, grandi *abat-jour* arancione diffondevano una luce intensa, tingendo del medesimo colore anche le glicinie rosse disposte sui mobili originalissimi del *cabaret* di Roma. L'orchestra intanto aveva dato il segnale delle danze ed i cavalieri si affrettavano in cerca delle dame. I giovani amici di Depero, listati di rosso, si affaccendavano di qua e di là per le sale con attività simpatica e diligente. Dopo il secondo ballo, la notizia che a mezzanotte sarebbe arrivato nel salone dei cavalieri il treno da Pechino era già diffusa per tutte le sale. Difatti verso le dodici, un giovane del comitato si affacciò con una trombetta a tutte le sale urlando ripetutamente: Direttissimo Pechino-Depero! Seduto alla batteria un altro bel tipo listato di rosso annunciava intanto, con un campanello la vicinanza del treno, mentre nella sala grande altri giovani futuristi si affaccendavano urlando: sgombrare binario! Sgombrare binario! E le macchine nere e gigantesche sbuffando e fischiando annunciate da un colpo di cannone. Dopo un giro per la sala incominciarono la declamazione sinottica con commento musicale di pianoforte e batteria indovinatissimo. E partirono poscia con lo stesso ritmo grave, sostenuto, jeratico col quale erano entrate, salutate da un applauso generale fragoroso e intenso. Poco dopo, in ritardo, arrivò pure dalla Cina lo stesso Depero seduto in un carrozzino giallo.

Egli ci lesse un giornale di là via, informandoci sul prezzo delle scarpe. Purtroppo di tutti gl'intervenuti, io solo fui in grado di comprendere, poiché come già dissi, la mia perfetta conoscenza della lingua cinese me lo permetteva. L'orchestra ricominciò dopo il riposo, ma non più quella di prima. Nessuno infatti aveva ancora supposto che i giovani futuristi, amici di Depero, sapessero anche suonare. Essi ci prepararono una sorpresa: il «jazz band». Con grande ampliamento della batteria (cassa, gong, piatti, nacchere, tamburo, xilofono, fischi, fischietti, fisarmoniche, triangoli, latte ecc. ecc.), e diminuzione di archi.

Suonarono precisi e disinvolti con ritmo d'impagabile allegria, dando alla festa l'ultimo tocco affinché il magico ambiente fosse definito alla perfezione.

E durarono per tutta la notte le danze interrotte solamente da scoppi di sana e giovane allegria, mentre la signora Depero, che faceva gli onori di casa intratteneva, gli altri ospiti con la nota e finissima sua gentilezza. Depero fu festeggiatissimo per tutta la notte e un po' tutti quanti i suoi giovani amici futuristi che insieme con lui davano uno spettacolo così bello di allegria e di giovinezza. Fra un numero e l'altro, il genialissimo *Mago*, ci assicurò, quella notte, un secondo veglione non molto lontano, con sorprese, giochi, meraviglie ancora più artistiche, più intense, più divertenti.

Ed è ciò che rendiamo manifesto senza tema d'incorrere in qualche *gaffe* poiché ben sappiamo che tale secondo veglione, essendo stato progettato dal comitato futurista, nell'eventualità di un ribasso finanziario, dovrà in ogni modo effettuarsi per coprire appunto le spese non indifferenti del primo. E per questo, benedetto sempre sia l'incasso insufficiente dell'altra notte!"

3. FRANCO SARTORI, *Musica vecchia e musica nuova*: "Il giornale di Trento", a. I, n. 52, domenica 13 Maggio 1923.

"Musica vecchia e musica nuova

Tanto è invalsa l'abitudine di distinguere fra la musica vecchia e musica nuova, che si sente dire spesso da l'uno o l'altro "Io sono vecchio; preferisco la musica vecchia, la melodia che va al cuore"; oppure "Io sono giovane, le vecchie melodie sonate da tutti gli organetti non m'interessano più: amo la musica complessa, polifonica, quella che suscita emozioni nuove ... Ma tutti e due dimenticano probabilmente una semplice verità (sono precisamente le verità più semplici quelle che si dimenticano spesso): la musica non è né vecchia né nuova; ma è musica, o non è musica. Si può dire anche amplificando il concetto: è arte o non è arte.

Ora vien fatto di domandarsi, che cos'è l'arte? Molti hanno tentato una definizione, ma pochi, o nessuno, io credo, hanno saputo darcela. Leone Tolstoj, ch'è il padre legittimo della domanda sopra citata, non ci ha già dato una definizione, ma piuttosto un concetto morale... dell'arte, lasciando così insoluto il problema principale. La ristrettezza dello spazio non mi consente di percorrere i tenebrosi meandri di codesto quid; e la penna, d'altro canto, non potrebbe seguire le affannose ricerche del pensiero, senza annoiare i lettori, o, peggio, far commiserare il disgraziato che, dove più indaga, più si perde.

Ritorno pertanto alla mia musica e penso alle fatidiche parole: musica che va al cuore, melodia che tocca il cuore.

... E bisogna pur convenire che i nostri grandi vecchi maestri, con le loro semplici melodie, sapevano toccare il cuore agli ascoltatori, e non si preoccupavano – almeno per quanto ne sappiamo noi – dei problemi dell'arte, ma facevano dell'arte, talvolta della grande arte, forse senza saperlo.

Ma la commozione che ha saputo e sanno ancora destare in noi, non potrebbe somigliare a quella che può suscitare un primo balbettio infantile, o, talvolta un inconscio, sublime pensiero espresso con la divina ingenuità dell'infanzia?

Con questa domanda sfioro ancora un problema che non può trovare, qui in questo breve articolo, la sua soluzione. Tant'è: l'arte grande, l'arte vera scaturisce spesso inconsciamente, dalle zone *più infantili* dell'anima dell'artista; o meglio da quella parte dell'anima che è conservata attraverso la corrosione della vita e del tempo, più divinamente infantile.

O' detto: scaturisce. Ma quale sviluppo possa assumere, quale corso possa seguire l'arte dalle sue prime scaturigini in poi, dipende da tutto lo speciale organismo psichico dell'artista, dalle correnti di pensiero dell'epoca in cui l'artista vive, e perfino dai bisogni spirituali palesi o latenti, della società contemporanea.

La quale molto spesso misconosce i suoi bisogni e, soprattutto, come qualunque società d'ogni epoca, non cerca di elevare sé stessa attraverso la ricerca [o] manifestazioni intellettuali d'eccezione, ma corre piuttosto volentieri a divertirsi o dove supporre [sic!] che ci si possa divertire: salvo il caso, poi, che un'artista fortunato sappia far entrare, quasi a tradimento, qualcheda nel cuore e nel cervello del pubblico, che se ne va, alla fine dello spettacolo o del trattenimento, con la convinzione d'essersi divertito, mentre non sospetta minimamente d'aver imparato qualcheda. Tanta abilità e tanta ipocrisia, dunque, ci vuole nell'artista che aspiri a entrare nelle grazie del pubblico?

Sì, forse ci vuole tanta abilità e tanta ipocrisia...

Ma molti, io compreso, si ribelleranno a questa idea. E abbiamo ragione. [Credo]: quando una musica vi commuove vuol dire che l'artista creatore sentiva, in un momento analogo, la stessa commozione che prende voi, senza ipocrisia alcuna; quando una musica vi annoia e non vi dice nulla... andiamo adagio: qui si parla della musica nuova; di quella vecchia ho parlato abbastanza.

Polifonia. La morte della melodia. L'audizione dei violini in orchestra, apoteosi degli ottoni e della gran cassa. L'intonarumori, la musica futurista, la sinfonia della grande città, lo sprofondamento del passato con le sue rovine sacre, le sue utopie di bellezza, il suo cuore, in mezzo a lampi, a tuoni, a scariche elettriche di varia natura prodotte dall'Iteova futurista.... Piano ragazzi!

Voi siete più bambini dei nostri vecchi, credetelo! Essi sapevano abilmente toccare il cuore, ovvero certi sensibilissimi nervi, alle persone che li ascoltavano. Ma voi! Voi vorreste sbaliordire (con) grande chiasso? Davvero siete più bambini dei nostri nonni.

Pensate al povero artista che ha una sola, pacata e precisa parola da dire, e non vuole gettar fulmini e nemmeno toccare il cuore; come può farsi udire in mezzo a quest'arsenale di strepito? Non lo può in altro modo, se non facendo più strepito ancora; oppure mettendo in mezzo allo strepito generale certe note stridenti che, per il loro timbro singolare si differenzino da tutte le altre (...) e da tutti gli altri rumori.

Disgraziatamente, vedete, ragazzi miei, chi non può sopportare tanto rumore s'apparta, e pensa, e riflette. In questa solitudine percepisce da lungi i rumori che ha fuggito e s'accorge che (...) di lui si trasformano in canti diversi, ma belli tutti, e formanti nell'insieme nuovissime armonie; egli è il musicista moderno, quello che non sa toccare il cuore ovvero certi sensibilissimi nervi, perché il suo gliel'hanno stroncato non appena apriva gli occhi alla luce... Infatti; la vita d'oggi è forse quella di cinquant'anni fa? Il romanticismo rivoluzionario ha preparato a noi moderni la strepitosa e complessa vita d'oggi; se da questo strepito e da questa complessità qualcuno saprà cavare della musica-arte divinamente armonizzatrice anche dello strepito – sarà questi il musicista moderno.

La verità e la bellezza, quando sono appartate dalle manifestazioni strepitose della vita ma non dal suo significato, hanno talora un certo volto augusto e severo, che non tocca il cuore, ma profondamente fa pensare.

E il pensiero, come conclusione del mio discorso, è amore. Ecco, talvolta, l'aspetto della musica nuova, dell'arte nuova. Perché dunque non amarla come l'altra, la nostra buona vecchia musica, dal momento che tutte due nascono da una sola sorgente, cioè dall'anima dell'artista?

FRANCO SARTORI”.

4. CARLO BELLÌ, *Per l'evoluzione dell'orchestra*: “Il giornale di Trento”, a. I, n. 56, venerdì 18 Maggio 1923.

Per l'evoluzione dell'orchestra

“Già dal 1891 il grande musicista russo Nicolas Andreiewitch Rimsky-Korsakow nella elegante prefazione del suo prezioso volume (*Principes d'orchestration*) annunciava che la nostra epoca *est celle de l'éclat et du pittoresque de la couleur orchestrale*. Berlioz, Glinka, List [sic!], Wagner prima; i compositori della scuola francese preimpressionista: Delibes, Bizet ed altri; quelli della famosa «cohorte» russa Cui, Borodine, Mussorgski, Balakirew, lo stesso Rimsky-Korsakow e finalmente i compositori della nuova scuola russa: Glazounow ed Alexander Scri-

abin soprattutto hanno condotto questo lato dell'arte all'apogeo del suo splendore. Oggi, dopo il lento tramonto della dottrina wagneriana, possiamo assolutamente enunciare che, in quello che concerne l'orchestra e la fattura orchestrale, il principio fondamentale dei nostri giorni è il colore. A questo punto devo fare l'osservazione importantissima però, che gli spiriti musicali aristocraticamente indipendenti sono già arrivati più in là: essi considerano il *colore* come elemento derivante dall'essenza stessa del *suono* (coloristi puri) e non dal *timbro* caratteristico dei diversi istrumenti. La teoria è buona senza dubbio, anzi buonissima quando si pensi che con essa si ritorna di conseguenza al quartetto, al trio e alla sonata; ma bisogna pensare che essa è la diretta risultante di quello stato d'animo di meraviglioso colore che la maggior parte dei nostri compositori non hanno ancora attraversato e devono attraversare. C'è quel periodo di evoluzione della musica istrumentale che da Bach – attraverso Haydn e Mozart – va fino a Beethoven, così ricco di nuove e geniali trovate, che riesce davvero difficile spiegarci come l'evoluzione dell'orchestra si sia poi arrestata alla concezione di quel complesso orchestrale-sinfonico del secolo scorso, proprio al momento di spiccare il gran salto che la doveva portare verso più libere ed indipendenti concezioni. L'evoluzione dell'orchestra si è apparentemente fermata: oggi noi suoniamo coll'orchestra della sinfonia beethoveniana, vale a dire con quella di cento anni fa! La base ci è ancor data da quella massa servile e noiosa di violini che nella loro assurda divisione (primi e secondi) finiscono per stuccare l'uditorio fino all'exasperazione; la nota nostalgica (*passione!*) ce la regalano naturalmente i violoncelli, mentre gli istrumentini «*scherzano*» immancabilmente con trilli, volatine, passaggetti cromatici e simile roba. E' proprio così. Le cause di questa sosta si devono cercare nella paura balorda dei compositori stessi che non hanno saputo ancora liberarsi una buona volta della sferza del solito critico ufficiale (persona seria), e da tutti quei pregiudizi banali, primi derivati di quell'ambientaccio borghese nel quale la maggior parte di essi, ancor oggi, vive. Altra causa fortissima della mancata evoluzione orchestrale è data dal misoneismo da parte dei soliti barbassori culturali (persone serie anche loro), amanti delle ricostruzioni storiche, pattume di biblioteca, studiosissimi «*della natura dei suoni*» e «*delle diverse reciproche modulazioni della gamma musicale*». In fondo, io sono convinto che questi vecchi pachidermi abbiano nei loro crani eminentemente brachicefali una certa data *cosa* fisiologica per cui il loro cervello viene ridotto a minimi termini.

E il grado di questa riduzione in rapporto col tempo, forma una quantità costante minore di zero.

Premesse queste considerazioni generali necessarie per definire l'ambiente nel quale si vanno maturando le idee nuove nel campo dell'orchestra, passo ad illustrare una terza causa di eccezionale importanza che contribuì all'arresto dell'evoluzione della massa orchestrale. Essa causa si può riassumere nella poca intelligenza e nel poco amore che si ebbe alla costruzione di nuovi strumenti. E dire che queste prime costruzioni furono per l'addietro sempre fatte da noi! E dove si ebbero questi strumenti uniti ed ordinati in una massa orchestrale, se non in Italia? Non furono forse italiane le prime, le più complete, le migliori orchestre? Ma i nostri cari maestri compositori hanno creduto che l'orchestra non bisognasse d'altro, lasciandola lì come l'aveva architettata Beethoven [sic!] più di cento anni fa, ed hanno continuato – beatamente stolti – nelle loro composizioni da camera sullo sfondo dei secoli XVII e XVIII.

Ci voleva... un pittore italiano, Luigi Russolo, per rompere quest'atmosfera di cristallizzazione secolare. A Parigi – lo dissi altra volta – nell'estate del 1921, quando Luigi Russolo, assieme con Marinetti, presentò la famiglia dei suoi intonarumori, le urla e gli schiamazzi indecenti dei *dadaisti* non furono sufficienti a far sospendere l'esecuzione e il resto del pubblico lo ascoltò con religiosa attenzione dalla prima battuta all'ultima, deducendone meravigliosi effetti. (Si sa che Maurice Ravel, finita l'esecuzione si fece presentare ad uno ad uno gli strumenti di Russolo per l'utilizzazione di essi in una sua futura opera). Certo, però che dell'intonarumori non potremo farne eccessivo assegnamento nell'orchestra, poiché questo strumento, coll'evolversi del nostro orecchio, tenderà fortemente alla propria indipendenza.

Ed ecco giunto finalmente il momento di citare a proposito un periodo che Franco Sartori ha incluso nel suo elegante articolo «*Musica vecchia e musica nuova*» (vedi «Il Giornale di Trento» N. 52). Egli così incomincia: «Polifonia. Morte della Melodia. *L'abolizione dei violini nell'orchestra, apoteosi degli ottoni e della gran cassa. L'intonarumori, la musica futurista, la sinfonia della grande città, lo sprofondamento del passato con le sue sacre rovine, le sue utopie di bellezza, il suo cuore, in mezzo a lampi, a tuoni, a scariche elettriche (!) di varia natura prodotte dall'Iheova futurista.... Piano ragazzi!*».

Mi piace il periodo, ma sono soprattutto entusiasta del «... Piano ragazzi!». Eppure cosa direbbe Franco Sartori se chi si è appartato, ha pensato, ha riflettuto, chi ha sentito profondamente la meravigliosa bellezza di una solitudine meditativa gli assicurasse di essere arrivato a conclusioni tali che se poco o nulla hanno a che vedere col sopracitato periodo, portano non di meno in se stesse una strana analogia coi punti che io ho segnato in corsivo di sopra, nella trascrizione del suo pensiero?

Mi spiego.

Premetto anzitutto che le idee che verrò esponendo a poco, a poco, non vanno considerate come disegno finito e compiuto; esse si presentano per ora come un abbozzo di quelli che sono i miei pensieri riguardo all'orchestra futura. Ho sempre considerato la musica come l'anima astratta di tutte le cose aristocratiche, e ciò sia detto senza il pretesto di dare una definizione (– me ne guarderei bene! –). I mezzi per renderla, e primo fra tutti l'orchestra, dovranno essere di conseguenza limitati da una *forma* unica, essenza stessa della linea aristocratica. L'istrumento perciò dovrà essere considerato come individuo, sensibile di valore inquantochè esso è il rappresentante di un unico tipo: se stesso. E che cosa ci stanno a fare allora nell'orchestra, *venti* violini primi, *venti* secondi, *dodici* viole, *dieci* violoncelli, ... e così via? Che cosa mi può interessare, domando, io, il timbro del *diciassettesimo* violino primo quando conosco fino alla stuccevolezza quello del *primo*? Non è sufficiente forse un solo esemplare? Per la forza? Per la potenza, voi dite? Ma questa è un'idea quanto mai puerile e primitiva! Nel rapporto numerico di tutti gli strumenti la forza sarà sempre quella, no? *Prendete* infatti *otto* violini primi, *sei* secondi, *quattro* viole, *tre* violoncelli e *due* contrabbassi; oppure: *dodici* primi, *dieci* secondi, *otto* viole, *sei* celli, e *cinque* bassi; oppure ancora *sedici* primi, *quattordici* secondi, *dodici* viole, *dieci* celli e *otto* contrabbassi; e così continuate pure a raddoppiare le cifre tenendo fisso in questa maniera la proporzione: l'effetto di intensità, relativamente a colui che ascolta, sarà necessariamente sempre lo stesso, no? Ed allora perché tanto sfoggio di esemplari? Ridurre a minimi termini bisogna, per eliminare a poco a poco nell'orchestra tutto quello che vi è di superfluo. Io sono convinto che se si ammette nell'orchestra il violino, esso come tale non dovrà occupare, in questo caso, che un massimo di tre posti: due primi ed un solo secondo.

Senonché, oggi nella ferventissima epoca in cui viviamo, l'epoca cioè che più di tutte si allontana dal romanticismo, il violino in orche-

stra ci sembra quasi... un anacronismo: proprio come il rinvenimento di quell'artista zazzero impiccato, giorni or sono, alla trave più alta della soffitta più alta di tutta Parigi. Il violino non è assolutamente un strumento di colore. Se l'orchestra fu per tanti anni sempre eguale... a sé stessa, lo dobbiamo in massima parte ai «ventiquattro» violini primi ed ai «venti» secondi. Licenzieremo dunque i violini, primi responsabili del mancato progresso coloristico dell'orchestra. Dei violoncelli poi, non se ne parla: io li ho sempre considerati come strumenti atti a far svenire le signore (un mediocre violoncellista novantasette volte su cento ha una moglie bellissima). Per simili ragioni licenzieremo pure i flauti ed i clarinetti, riducendo assai la famiglia degli ottoni. Ampliamente sapientemente e con intelligenza d'arte la «batteria» che ci darà un elemento di capitale importanza: il ritmo; e per di più il carattere stesso del pezzo (Allegro – Sereno – Focoso – Andante ecc.).

Questi, in via di massima, i cambiamenti più radicali. Ma fin qui veramente non abbiamo parlato che di licenziare. In quanto all'introdurre... bisognerà essere molto cauti. Devo dire però che i maestri d'oggi in questo argomento vanno cauti fino al punto di essere ridicoli. Infatti sembra che essi abbiano paura ad introdurre nell'orchestra un qualche nuovo istromento, e se per caso lo prendono ci danno un'importanza esageratamente ridicola. Al momento dell'esecuzione poi, sorgono sempre i brontolii delle persone serie, le quali considerano il nuovo venuto come un intruso. Senza voler fermare un probabile slancio di entusiasmo sotto l'influenza del quale si potessero studiare le possibilità che portano alla creazione di nuovi strumenti, io credo che con quei pochi che abbiamo attualmente a nostra disposizione (o con qualche altro preso a prestito in Oriente) si potrebbe, per ora, variare e non di poco, la linea consueta della condotta orchestrale. Coll'osservazione che questa «variation» va intesa sempre come tendente direttamente ad un qualche cosa di più fine, di più coloristicamente aristocratico. Nella nuova orchestra, per esempio, daranno una nota *molto più aristocratica* quattro organetti di Barberia, che «ventiquattro» violini primi ed altrettanti secondi. Non credete? Io per parte mia, confesso di provare maggior gusto nel sentire il «fox-trot» «Salomè» sull'organetto del Taboga, piuttosto che una sonata di Max Reger per violino e piano, di quelle che misurano qualche chilometro di lunghezza senza contare il mal di mare che ci prende verso la metà dell'esecuzione. Quattro organetti di Barberia saranno nell'orchestra di una bellezza coloristica impagabile. Per ora accontentiamoci pure di questi nuovi simpaticissimi venuti. Essi avranno dal giovane ed intelligente compositore un'accoglienza serena e degnissima.

Un'ultima solenne bestialità dell'attuale concezione strumentisti-

ca, merita ancora un accenno prima di chiudere il capitolo. Erik Satie fu il primo – dicono i francesi s'intende – a scoprirla. Se non ci fosse stato però Igor Strawinsky, il quale la mise in rilievo con quella sua bella evidenza di espressione, allorché il Satie era occupatissimo a scrivere le sue note coll'inchiostro rosso Snob. Se noi pensiamo, dice adunque lo Strawinsky, che la presente orchestra resta sempre composta dai medesimi elementi veniamo ad ammettere il compositore non come re, ma come schiavo della propria orchestra; egli ancor prima di aver vergato una sola nota, ha davanti a sé il foglio bianco che porta ai margini le diciture: violini primi, secondi, flauti ecc. ecc.

Ed è così che egli, trovato un primo motivo melodico, è necessariamente costretto a tesserne una parte sussidiaria per le viole, una per i celli, un'altra per i clarinetti e via così. Tutto ciò è ridicolo e grossolano. Ogni pezzo, per il suo spiccatissimo carattere che decisamente lo distingue da ogni altro, dovrà avere una propria orchestra. Il compositore deve servirsi degli istrumenti che meglio gli aggradano e non sentirsi obbligato alla composizione di parti inutili e dannose. (I «riempitivi» nella «concertazione, per la loro banalità sono sempre da evitarsi ad ogni costo»). *Ogni pezzo deve assolutamente avere la propria orchestra.*

E' logicamente assurdo che un pezzo di carattere funebre possa venire espresso con gli stessi mezzi adoperati per esprimere, per esempio, un balletto. Questo principio fondamentale sarà quello che più d'ogni altro il compositore dovrà comprendere e distinguere.

Per un ritmo di danza si potrebbe, ora, proporre un complesso orchestrale così composto: 1 violino più una viola più un oboe più 4 corni (se l'armonia vi sarà disposta a quattro parti) più quattro fagotti (idem) più un contrafagotto più un tam-tam più i piatti più 2 timpani più cassa. E basta. In questo complesso vi sono a sufficienza gli elementi che potranno dare la melodia e quelli che renderanno del pari l'armonia. Non vi è affatto squilibrio nella proporzione: se gli ottoni ed i legni vi sono in rappresentanza più forte si è perché in una danza quello che m'interessa soprattutto è il ritmo (l'ampliamento della percussione viene in tal modo maggiormente giustificato). In quanto alle diverse combinazioni armoniche dei timbri si può fin d'ora osservare che una sapiente associazione fra viola (all'«unissono» con l'oboe) e contrafagotto, fra il violino ed i fagotti, ed ancor più fra questi ultimi ed i corni, potrà rendere effetti smaglianti di colore. Un altro complesso orchestrale atto a rendere della musica a linee più vaste potrà essere questo: 2 o 3 violini, 1 oboe, 1 viola, 4 corni, 1 fisarmonica, 4 fagotti, un clarone, 1 contrafagotto, 1 trombone, 1 bastuba, cassa, tam-tam, 4 organetti di Barberia, piatti, la VI.a famiglia degli intonarumori al completo (voci di animali e di uomini; gridi, strilli,

gemiti, urla, ululati, risate, rantolii e singhiozzi), 4 timpani e l'organo. A mio modesto parere, il compositore che sapesse sfruttare con intelligenza un simile complesso, potrebbe da esso cavarne meravigliosi effetti di colore. E ciò soprattutto in merito a quei quattro organetti di Barberia, in merito del clarone, del bastuba, della fisarmonica, dell'intonarumori, dei fagotti e della batteria in genere. I fagotti ed i corni posseggono i timbri che maggiormente avvicinano i due gruppi dei legni con gli ottoni.

L'armonia a quattro parti, affidata a due fagotti e a 2 corni, soprattutto nel «piano», suona in una maniera equilibrata e bella, ricordando l'effetto di un raggruppamento di quattro corni, ma con una trasparenza più fine, più aristocratica. Noto che in questo complesso orchestrale, i quattro organetti di Barberia potranno essere sensibili ad ulteriori miglioramenti.

Questi esperimenti sono massimamente diretti a rialzare l'orchestra dal fango in cui la maggior parte dei nostri compositori la lasciarono cadere un secolo fa. Essi non se ne presero mai cura. Vergogna per loro e vergogna per la Nazione: bisogna pensare che la musica istrumentale italiana, fu la madre della musica istrumentale tedesca ed anche – con permesso del generale Foch – di quella francese, alle quali passò le sue forme, i suoi principii, i suoi modelli. Diciamo così perché siamo convinti che il giorno nel quale il compositore si sentirà padrone della scelta di questo o quel complesso orchestrale, quello cioè più adatto per il tipo di musica che egli intende comporre, allora saprà ricollocare la musica istrumentale italiana a quel posto in cui i nostri geni l'avevano saputa mettere un paio di secoli fa. Solo in questa maniera l'Italia potrà riavere una delle sue più splendide tradizioni nel campo dell'arte.

Con questi severissimi intenti ci siamo messi a studiare la questione che, come si vede, oggi assume grandissima importanza.

CARLO BELLI”.

5. Carlo Belli, Il mito della musica: "Trentino", n. 4, aprile 1925, pp. 71-74.

"Il Mito nella musica"¹⁾

Molto vana mi è sembrata anche la "*Consultation sur la musique contemporaine*" indetta l'anno scorso dal "Courier Musical" di Parigi. Tutti questi *referendum* che mirano ad una conclusione esauriente (così almeno dovrebbe essere) si esauriscono – viceversa – in una fine più sconclusionata che mai. E' sempre così. Ma oggi è di moda accalorarsi in discussioni che hanno per oggetto la soluzione del "grande" problema: dobbiamo considerarci in periodo di decadenza o in periodo di stasi?... o addirittura in vigoroso risveglio?... Per conto mio, riconosco l'inutilità di simili preoccupazioni e pubblico questi appunti per tutta risposta, nell'impossibilità di dare una relazione genialmente simpatica e spiritosa come quella che Darius Milhaud ha scritto appunto per il "Courier Musical" dell'anno scorso. Certo é che il grosso del pubblico è ancora addormentato alle tepide armonie debussyane, ed in questo caso, sommamente difficile riesce il non considerare il nostro periodo che come uno stato di malessere e di incertezza. Poiché – é risaputo – soltanto all'indomani dell'esperimento impressionista la musica poteva fare quel grande passo che da un "*illustrazionismo*" ereditario la portava all'"*astrazione*" di una sfera più ampia.

"*Illustrazionismo*"... "*astrazione*"... Fra l'una e l'altra di queste espressioni si agita il problema che già al principio del nostro secolo, i metafisici d'occidente incominciarono a proporsi: quale deve essere l'oggetto della musica? Fra le molte risposte (le solite definizioni che noi tutti sappiamo ormai a memoria) la più interessante mi sembra quella che un insigne filosofo francese ha dato in forma di domanda: "...*la musique serait-elle encor une idée de la nature?*" Infatti, quando per "*nature*" non si voglia intendere esclusivamente paesaggio, ma bensì tutto ciò che è in noi – allora è ben lecito domandare perché si debba sempre assoggettare la musica, il cui regno é l'infinito, ai legami materiali delle nostre umane personalità, così prive di interesse per chi sa vedere solamente con gli occhi dello Spirito. Perché si debba racchiuderla in un cofano splendente di perfezione formale ("*classicismo*") – metterla a servizio di tutto ciò che meschinamente si agita nell'interno delle nostre passioni ("*romanticismo: dramma*") – ridurla, con l'apparenza di una più libera forma, ad un grazioso complessino di valori pittorici ("*impressionismo*") – o costringerla addirittura ad assumere l'orribile aspetto della presente epoca ("*futurismo*").

Se ben si considera infatti lo svolgimento storico della musica in rapporto alla sua estetica, una nota lugubre ed insistente come una campana a morto, si delinea feroce ed antipatica davanti alle nostre osservazioni: il suo continuo servaggio ai vincoli dell'umanità. Pochissime volte si è dato il caso di una fugace liberazione, ed anche questo tentativo si è manifestato più rispetto alla forma che al contenuto. Dal *classicismo*, infatti, che segna l'apoteosi della perfezione formale, andiamo al *romanticismo* che vuole tradurre in arte tutto ciò che ricorda in noi l'essenza umana (!). Più tardi, uno stolido qualunque lanciò il grido: "*principio fondamentale dei nostri giorni è l'individualismo*". Ed ecco che tutti si misero alacremente all'opera per applicare all'arte la grave sentenza: né si accorsero questi bravi artefici che, operando in tale maniera, altro non facevano che sottrarre la musica ad un legame (*forma*) per metterla al servizio di un altro (l' "*io* " *personale*).

In tal modo la concezione predominante sul fatto musica, resta sempre quella di un rapporto costante fra padrona ("*eterno umanino*") e schiava. Ora vediamo un po' in che maniera le scuole posteriori abbiano contribuito alla sua liberazione...

Nel 1891, il grande musicista russo Nicolas Andreiewitch Rimsky-Korsakow, nella elegante prefazione del suo prezioso volume ("*Principes d'orchestration*") sparava un'altra sentenza, annunciando che la nostra epoca "*est celle de l'éclat et du pittoresque de la couleur orchestrale*". Subito i suoi grandi amici della famosa *Kouchka*, Cui, Balakirew, Mussorgsky e Borodin, mettevano in pratica la legge del compagno con creazioni il cui principale valore doveva risiedere naturalmente nel colore. In Francia, Thomas, Gounod, Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Lalo d'Indy, Satie, ecc., furono informati della cosa, ed ecco che a poco a poco sboccia fuori Debussy, l'azzurro più smagliante di questa tavolozza policroma. Il *colore* divenne veramente un principio (!) e tale fatto portò all'idea bambina di una musica da eseguirsi su di un strumento piuttosto che su di un altro... Ma sono appunto questi errori che sono destinati a funzionare come elementi di progresso, poiché portano sempre – perla preziosissima di una rumorosa conchiglia – quel *quid* di scintillante che rappresenta la reazione ad un movimento precedente. Così questa volta, tale *quid* doveva determinare un fatto assai importante: l'*antitesi all'orchestrone romantico*, vale a dire la formazione di piccoli complessi i cui componenti fossero esclusivamente esponenti di un timbro caratteristico. E ciò è assai giusto poiché – come bene ha detto Milhaud parlando di Strawinsky – la potenzialità sonora è più questione di *qualità* che di *quantità*: il suono puro

di un violino solo va più lontano di una massa di violini che suonano all'unisono e di cui ciascuno suona falso ed in modo diverso. E poi: con la piccola orchestra tutto è essenziale, non vi sono più parti armoniche di riempimento; tutto ciò che vi è di convenzionale sparisce, i mezzi essendo ridotti a minimi termini. La musica che si ottiene in tale modo è certamente più piena e più intensa di quella ottenuta con l'orchestrone alla Berlioz, no?

Il *colorismo* però, benché portasse inconsciamente questi vantaggi alla orchestra s'impadroniva della musica rendendola schiava dell'istrumento. Ed è strano osservare come questa idea bambina e quanto mai superficiale riuscisse ad affascinare, per un momento tutti i compositori della nostra epoca (anche Stravinsky della prima maniera) i quali, appunto, non si accorsero che questa teoria li innamorava a tal segno da far loro prostituire l'idea musicale fino al punto di metterla al servizio dell'istrumento. Quando si dice entusiasmo!... Più tardi il sole futurista brillò per un attimo all'orizzonte con lo splendore di un beccuccio ossidrico in combustione. Malgrado l'apparente violenza reazionaria di questa scuola, alla quale io pure appartenni, bisogna dire che con essa la musica rivangava nei pallidi orti del romanticismo cercando di dar forma sonora allo stato d'animo del soggetto. Mai come allora l'*illustrazionismo* dominò l'idea musicale. Invece di fare la rivoluzione si tornava, dunque, indietro...

Resta così decisamente stabilito una volta per sempre che la musica: col *classicismo* rimase schiava della *forma*; col *romanticismo* della concezione individualistica; coll'*impressionismo* del *colore*, dell'*istrumento* e di tutto ciò che è espressione interna di impressioni esterne. (Il Futurismo, l'abbiamo detto, altro non fu che un tentativo di dare, per mezzo della musica, un'espressione romantica alla nostra ferrea epoca di automeccanismo).

II

Con questo vorrei essere riuscito a dimostrare, fra il resto che Debussy non apre alla musica nessuna epoca nuova – (ciò che comunemente si crede) – ma, come Cézanne in pittura, egli non fa che concludere un periodo precedente. E' curiosa, a proposito, la persistenza con la quale si insiste da parte di certuni nello stabilire i periodi storici dell'arte su posizioni del tutto sbagliate. Tanto Debussy come Cézanne vengono appunto generalmente considerati come fari di una èra nuova... E la storiella si ripete per molti altri soggetti, non ultimo dei quali Beethoven che viene chiamato classico mentre è con lui che si inizia lumino-

samente l'epoca romantica, come Bruto Courbet (e non Cézanne) introduce nella pittura l'epoca moderna.

Mettiamo le cose a posto anche in musica e cerchiamo di vedere quale fatto abbia determinato l'età presente, differenziandola da quella passata.

E' necessario ripetere ancora una volta che Debussy è stato l'ultimo esponente di un'epoca il cui inizio data dalla comparsa della prima opera d'arte sulla terra: *l'epoca dell'Illustrazionismo*. Dalla preistoria all'antichissima civiltà micenèa, fino all'impressionismo dei nostri giorni, Egizi, Persiani, Cinesi, Caldèi, Arabi, Indiani ed Europei limitarono sempre il concetto artistico musicale ad una traduzione diligente dei loro sentimenti personali (*la danza segue parallelamente la musica in questo campo*) – poi con l'introduzione del concetto individualistico, non si fece altro che raccogliere tutti questi sentimenti interni a fattor comune e farli scorrere rigorosamente attraverso il filtro del proprio *io* personale. Che cosa ha fatto l'impressionismo di Debussy? Lo abbiamo già detto: ha dato vita ad espressioni interne di impressioni esterne. Ecco dove si impernia la nuova teoria: ogni oggetto è il nucleo di infinite vibrazioni e come tale è atto a suscitare una *impressione*. Ma tale oggetto è più esterno che interno. Se prendiamo ad esempio la opera omnia di Debussy, possiamo arrivare ad una facile dimostrazione di tutto ciò. Perfino il frusciare di foglie, viste attraverso i fori di un bianco campanile, serve a suscitare nell'autore di *Pélleas* un'impressione; e tale sogno azzurro egli ferma sulla carta con combinazioni di armonie che gli ricordano le armonie sentite di fronte a quelle foglie viste attraverso a quel campanile... Non è illustrazionismo tutto ciò? Non è letteratura ?...

Il fatto che – all'indomani dello impressionismo – ha determinato il netto distacco fra la epoca passata e quella presente è l'*astrazione* che libera la musica da ogni legame che la vincola all'umanità. Si arriva a questo grado ideale mediante l'intiera opera artistica di un uomo (Maurice Ravel ed il *neo-classicismo*) oppure attraverso i passi che segnano la evoluzione artistica di un musicista (Stravinsky: da *Petrouchka* alla Sinfonia per strumenti a fiato²).

La musica si innalza al di sopra delle cose umane e non prende più così grande parte alle espressioni del dolore e della passione terrena. Una concezione nuovissima ha scosso contemporaneamente gli spiriti dell'Europa del Nord e lassù per la prima volta si è compreso che:

I. Non deve essere più necessario che la musica graviti ancora nella stessa sfera di azione del nostro *Io* orientandosi in tale maniera ver-

so stati di espressione direttamente proporzionali, nella loro essenza, al colore dell'*Io* medesimo.

II. La vera musica, la musica purissima delle future generazioni dovrà gravitare su quella sfera di attrazione che la possa portare ad un unico ed invincibile orientamento verso *lo stato di animo di contemplazione serena* ossia verso l'*astrazione*.

Non più dunque espressione di stato di animo, come vuole anche la concezione di Benedetto Croce, non più riflesso di ambienti coloristici e tanto meno modello di forme che – per quanto alte e nobili – non possono dare la idea di una vera, essenza musicale. Bisogna avere il coraggio di svincolare quest'arte dai principi egoistici ed egocentrici che caratterizzano la natura umana, per lasciarla definitivamente spaziare nello infinito azzurro delle sfere astratte.

Necessità s'impone, dunque, di uscire anzitutto dalla propria epoca e di pensare ad un mondo tutto differente dal nostro: dimenticare l'uomo o ridurlo ad un essere, ad un elemento qualunque d'ordine naturale come un sasso od una pianta³⁾. In tale maniera si viene a determinare la morte del sentimento e dell'emozione soggettiva (vale a dire dell'*illustrazionismo* e ci si riallaccia alla tradizione musicale settecentesca (Bach-Mozart).

Stabiliamo dunque il seguente Paradigma storico:

EPOCA PASSATA preistoria – Egizi, Persiani, Caldèi, Cinesi, Arabi, Ebrei, Indiani. Europei classicismo - romanticismo - impressionismo: <i>Claud-Achille Debussy.</i>	(Illustrazionismo⁴⁾)
EPOCA MODERNA Formazione di correnti antiimpressionistiche in Francia. Ravel (neo-classicismo) – “<i>I Sei</i>” Primitivismo di Igor Stravinsky Schönberg – Bèla Bartòk. – nei giovanissimi: <i>Ernesto Krenek.</i>	
EPOCA FUTURA – Astrazione assoluta – Morte del sentimento umanistico: abolizione del soggetto e dell'oggetto. – <i>Musica:</i> Arte Sacra. – <i>Compositore:</i> temperamento di eccezione. – Al di sopra de l'Altissimo. ?	Mito

III

“Illustrazionismo”... “Graduale avviamento all’astrazione”... “Mito”...

Tre epoche: Tre età della Musica.

Della prima abbiamo fin qui parlato. Allo studio di quella successiva sono dedicati gli APPUNTI che si leggeranno più avanti, poiché è in questo secondo prato che sono caduti i quattro grandi semi: Ravel, Schönberg, Bartòk e Strawinsky. Ed è anche prevedibile che i frutti di questa seconda seminazione nordica si debbano raccogliere al sud.

Per completare un poco questa INTRODUZIONE, non ci rimarrebbe dunque che dire qualcosa dell’epoca ultima...

Tre epoche: tre età della Musica.

Appena usciti dall’ultima e cerchiamo già di intravedere in quella futura... Oh, nobilissimo istinto indagatore delle nostre giovinezze!

Certo è che per raggiungere l’altissimo grado del terzo stadio, sarà necessario fare un mito della stessa intelligenza creatrice che sotto spoglie umane avrà divinamente concepito. L’uomo dovrà essere anzi tutto purificato: perchè la *Purificazione* genera il *Prodigio* e solo da questo si accede al *Mito*. Ma in che cosa consisterà questa Purificazione? Diamo caccia spietata all’artificio, uccidiamo la macchina prima di soccombere sotto la stessa, ritorniamo alle meraviglie di una vita più primitiva che si possa immaginare: ecco la Purificazione! In condizioni d’anima non molto dissimili l’antica Grecia arrivava ai limiti del Mito. Dal racconto di Erodoto D’Alicarnasso (secondo il quale il citaredo Arione metimnese, in virtù della sua purezza, sarebbe riuscito ad attraversare l’Oceano sul dorso di un delfino) alla concezione pitagorica di un’armonia delle Sfere Celesti, tutto respira in un’atmosfera di azzurrità intense in cui le scintille più pallide hanno lo splendore del Sole.

Tempo verrà in cui sacrilego sarà giudicato quell’essere che, ancora fornito di umane concezioni, avrà tentato di strappare alla Musica quello che un’anima celeste da essa può solo ottenere. E appunto in quel tempo si potrà ricordare che la scalata all’Olimpo, tentata dai Titani dell’*essoterica* greca, ebbe infelicissimo risultato.

Per venire ad una concezione musicale astratta in modo assoluto occorrerà: I. ABOLIRE IL SOGGETTO E L’OGGETTO.

Le ragioni sono evidenti.

II. INTENSIFICARE l’atonalità. E’ necessario insistere sulle nuove concezioni armoniche per arrivare quanto prima a conoscere l’atonalità come la tonalità ed adoperare quella come questa. L’atonalità del resto,

porta più facilmente all'astrazione perchè – al contrario della tonalità – non racchiude, per ora, elementi comuni ai nostri sensi⁵).

III. ISOLARE LA MENTE DELL'ARTISTA DA OGNI UMANA CONCEZIONE. Si dice sempre: "il compositore è uomo e, come tale, soggetto a tutte le causalità della natura umana". Non è vero. Esistono anche negli uomini delle categorie superiori (chiamate appunto *eccezionali*) i cui soggetti, benché di apparente conformazione comune, sono lontanissimi da ogni umana concezione. La loro mente è eternamente fissa in un sogno che ha per oggetto l'*infinito*, l'*impalpabile*, l'*inesistente in natura*. Queste doti formano sempre di essi dei martiri sublimi, e tale fatto è determinato da una *forza-maggioranza* (umanità) che vuole prendere la sua rivincita su una *forza-minoranza* (extra-umanità) è una legge psicologica presso la storia di tutti i popoli. A tali categorie dovrà appartenere il futuro compositore.

Ecco dunque i punti di partenza per la prossima sfera. Il lettore musicista dovrebbe molto meditare invece di sorridere... Del resto, vi sono anche nell'arte dei gradi di iniziazione che – rispetto all'intensità della loro essenza – sono direttamente proporzionali al grado intellettuale dell'individuo.

Ancora una volta io insisto sulla necessità di dare alla Musica il suo vero carattere e rifare di essa un'arte sacra (non intendiamo liturgica, vero?) come al tempo di Ermete e di Orfeo. E' necessario – le nostre vergini sensibilità lo reclamano – sottrarre quest'arte da ogni più piccolo contatto umano e lasciarla spaziare divinamente sopra di noi. Dopo tutte le incarnazioni da essa assunte nelle forme precedentemente accennate, il Mito solo potrà rappresentare la sua vera essenza e la sua vera mèta.

L'astrazione – l'abbiamo detto – è il sentiero che conduce fino lassù.

E – se è vero che alla base delle grandi istituzioni c'è sempre un grande uomo – noi vedremo un giorno questo Spirito Sublime giungere al termine di tale sentiero e spandere vivissima luce attorno a sè.

CARLO BELLI

Berlino, novembre 1924".

NOTE

1. Questo scritto serve anche d'introduzione agli *Appunti su qualche tendenza della Musica moderna, 1925* – di prossima pubblicazione.

2. «....le Concertino, la Symphonie pour instruments à vents, Octuor, toutes œuvres – dice Boris de Schloezer, l'illustre e dottissimo musicologo russo – qui nous apparaissent comme une synthèse organique, naturelle, d'éléments multiples et divers, tels que Bach et les maîtres du XVIII, la romance sentimentale ou enjouée du passé et la frénésie rythmique de la musique négro — américaine. Cene synthèse, c'est notre nouveau style classique, autrement dit (objectif.)» Vale a dire extra-personale, puro, al di fuori di qualsiasi vincolo d'ordine umano. Strawinsky, per esempio, che è ormai bombardato al di là del confine umanistico, rientra a tratti nell'umanità (*Pulcinella, Histoire du Soldat, Renard* ecc.) solamente per giustificare quel suo geniale «grottesco» al quale si sente inconsciamente ancora legato.

3. Ciò che corrisponde insomma, alla concezione strawinskyana non tanto di *Petrouchka* o di *Mavra*, quanto della *Sacre de printemps*.

4. Inutile rilevare che il *classicismo* che io includo nella casella *illustrazionismo* non è certo classicismo rispetto allo spirito formale, ma piuttosto rispetto alla forma per se stessa: non quello cioè dei maestri (Bach - Haydn - Mozart) – ma quello degli scolari (figli e famiglia Bach, Kuhnau (Friedrich), Biber, Stamitz, ecc. ecc.)

5. Avrei dovuto premettere che io non sono assolutamente convinto di quanto affermo in questo secondo punto ed anzi, intimamente, sostengo il contrario: che l'atonalità, cioè, si presenta come fine del soggettivismo musicale (la spiegazione sarebbe troppo lunga e richiederebbe una mezza disquisizione sulla scrittura orizzontale di carattere tonale); – ma a questa estrema opinione si arriva attraverso all'ultimo concetto affermato nel sopra-scritto secondo punto, ed è bene che si assimili fino alla saturazione quello per arrivare a questo.

6. PINO DONATI, *Dieci compositori in armonia*: “Il Brennero”, a. XI, 4 Gennaio 1933.

“Dieci compositori in armonia

Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica.

Con le dichiarazioni che seguono, i musicisti che le sottoscrivono non presumono né pretendono di assumere pose gladiatorie e atteg-

giamenti di sedizione. E' vero che atti di tal sorta sono sempre riusciti a questo o a questo hanno mirato. Non c'è oggi però in Italia ragione alcuna e clima adeguato per tentativi siffatti. D'altra parte non è del loro costume crear chiesuole e congreghe per questa o quella finalità estetica o costituire cooperative artistiche di mutuo incensamento, e muoversi poi in piccoli plotoni cosiddetti d'avanguardia verso supposte o reali trincee da espugnare.

Tuttavia un punto di contatto reale e di comune interesse ci deve essere e c'è veramente fra uomini di buona volontà e di buona fede ai quali non siano indifferenti le sorti artistiche del loro paese. Ammettendolo, salva ogni e più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche, non si poteva tardare ad accordarsi per una dimostrazione di fede collettiva. Attendere che il tempo renda giustizia e si giunga automaticamente all'esaltazione della verità contro l'abborrito errore, è pacificarsi in una passività musulmana non consentita dall'epoca nostra.

Il chiasso apologetico sui vari specifici artisti che garantirebbero i mali musicali nostri, è oramai troppo e da troppi alimentato. Siamo giunti ad un punto che a non intromettersi per far finire questa gazzarra attesterebbe che non c'è più carità di patria e sentimento virile.

Non è da dire che non si sia fatto credito molto, di fiducia e di attesa, a tutti i più audaci tentativi di rivoluzione artistica. Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati.

Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica. L'arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l'arte sino a ieri sentita e onorata. Qualunque tentativo di rinnovazione era accettato purché inedito, non importa se ragionevole o logico, se affiorato dall'istituto o divinato dalla mente. Tutto era buono pur che fosse impensato ed impensabile.

Cosa ne abbiamo ricavato?

Delle strombazzature atonali e pluritonali: dell'oggettivismo e dell'espressionismo che se n'è fatto, cosa è rimasto?

Nel campo musicale, più che altrove, c'è davvero la biblica confusione babelica. Da vent'anni si accozzano le tendenze più diverse e più disparate in una continua caotica rivoluzione. Siamo ancora alle «tendenze» e agli «esperimenti», e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre.

Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti profondissimi e sapientissimi programmi di riforma

estetica, non sa più qual voce ascoltare né qual via seguire, spesso non riesce bene a intendere né a vedere quanto più bramerebbe il suo orecchio o il suo occhio.

D'altra parte, s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte, e non è fatto men pregiudizievole. La scuola per essi non può dare e non dà nessuna norma che faccia testo artistico. Non ci sono maestri a cui inchinarsi, specie gli ultimi che trionfarono su tutte le platee del mondo.

L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere. Al massimo, seguendo anche qui una moda forestiera che fa dell'umanesimo musicale in mancanza di una tradizione da seguire; qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L'inciampo ove si incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l'impedimento quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori.

Ebbene, bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi. Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono: donar loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica e tutte le vee menze della drammaticità.

Ad essi, in ispecial modo, è indirizzato questo manifesto e non per suscitare grette reazioni ed avversioni misoneiste. Noi sappiamo che il ritmo della vita è un moto in continua propulsione che non s'arresta, quello dell'arte, e che il divenire, quindi, di questa e di quella è perennemente in atto. Le conquiste dell'una e dell'altra non avvengono a sbalzi: non sono improvvisazioni e creazioni *ab imis fundamentis*. Una catena ideale lega il passato all'avvenire.

Per questo, nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza, nulla è fuori di esso. I Gabrielli e i Monteverde; i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini son fronde varie e diverse di uno stesso albero; sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana.

Sissignori. Anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie.

L'opera loro è fuor dal solco, forse, della tradizione nostra? E questa si conclude davvero con essi, e dopo di essi tutto è da rifare?

Non ci spaventa la taccia di retorici e di enfatici che certi estetissimi buttano loro contro. Retorica per retorica, preferiamo quella del sentimento a quella culturale.

Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sé, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole essere e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.

Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta – la prima della nostra unità nazionale moderna – con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalorava ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria.

Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani, se è vero che la storia svolge consequenzialmente le proprie fila e non si smarrisce e non segna il passo col mito di Sisifo».

Ottorino Respighi – Giuseppe Muè – Ildebrando Pizzetti – Riccardo Zandonai – Alberto Gasco – Alceo Toni – Riccardo Pick-Mangiagalli – Guido Guerrini – Gennaro Napoli – Guido Zuffollato.

Non si voglia leggere il manifesto «dei dieci» da un punto di vista diverso da quel presupposto che ha ispirato il manifesto stesso. E' un atto di fiducia, un «credo», una delle falsarie che si indicano ai giovani per la strada da battere: non una presa di possesso, né una strombazzata al vento, e nemmeno – a nostro parere – una volgare denigrazione dei musicisti che non la pensassero come i dieci firmatari del manifesto.

Non ci lascia freddi, né quindi «a bocca chiusa» il manifesto. Il commento, anche obbiettivamente, non può non essere favorevole.

Solo ci piace trattenerci ad un esame del concetto centrale ed anche di qualche particolare.

Il romanticismo e l'arte musicale dell'Ottocento e quei numi della nostra razza che il manifesto cita, hanno diritto da parte dei giovani, del massimo rispetto.

La difficoltà sorge dopo, quando – resi gli onori ai padri – veniamo a parlare dei figli.

Con tutte le tendenze ed i travagli spirituali del Novecento, indubbiamente i figlioli, i nostri figlioli d'Italia, non sanno dove sbattere la testa.

Il manifesto è scritto innanzitutto per loro. Sta bene: ma viene a nascere il solito dubbio. Che il pubblico sia sazio di ottocentismo e di «romantico» con relative derivazioni e germogli e voglia qualche cosa di diverso, di meccanico, di cerebrale, di «fabbricato»?

Le opere dei padri vanno, camminano, le fanno camminare o bene o male, e camminano anche quelle di qualcuno dei dieci illustri firmatari del manifesto. Degli altri, cioè dei musicisti che non sono i dieci, più cinque che non hanno firmato, e di quelli del gruppo che non firmerebbe il manifesto, non conosciamo che ben poco.

L'idea del manifesto è buona, senz'altro.

Ma la torre di Babele ha origine lì, nel non sentire niente di nessuno. Troppi interessi e molte nostalgie trattengono gli editori e quelli che di suono e di canto commerciano, sugli spartiti che il pubblico tiene a memoria. I bambini infatti nascono con il Trovatore, la Aida, il Barbiere, in repertorio: e canticchiano le ariette e le romanze degli spartiti dell'ottocento con una disinvoltura che allietta e che commuove.

Le imprese teatrali e le direzioni dei teatri, fatta qualche eccezione, vanno ancora d'accordo quando si tratti di definire un cartellone per stagione lirica.

E allora? Che i «nuovi» strillino! e che derivino dal «romantico» o che facciano del nuovo assoluto, senza sentimento, senza melodia, senza senso drammatico, senza cuore, è lo stesso.

Ecco dunque che lo spirito della reazione contro il cerebralismo e contro «la musica che non è musica» va seminato per ora laddove è il sostegno del teatro, nel pubblico. Il pubblico infatti non sa che quello che gli danno. Il «bello nuovo» è per lui quasi un'incognita, forse una chimera.

Ma come fare?

Il manifesto ci mette in ottime speranze, come l'arte romantica dell'Ottocento sull'attenti: il simpatico gesto vale ben più della nostra modesta adesione che è, per giunta, anche in ritardo. Tutto finisce qui.

In pratica, fin che il pubblico non vorrà fortemente il nuovo, non potremo sapere se i figli ed i nipoti della tradizione gli garbino, o no. Per il pubblico – e non solamente in provincia – Pizzetti e Respighi hanno scritto della musica, il primo ha avuto uno dei premi «Mussolini», il secondo è Accademico d'Italia, e Alceo Toni collabora al «Popolo d'Italia», Guido Zuffellato regge il Sindacato musicisti delle Venezie.

Le loro musiche e le opere, quanto insomma rappresenta la loro fisionomia musicale, fatta qualche eccezione che va anche a favore della Radio, non gode ancora della meritevole e completa conoscenza delle folle.

Se Zandonai, ad esempio, non otteneva in questi giorni quel vibrante successo con «Giulietta», sarebbe ancora per i più l'autore di Francesca! (E lui è arcistuffo che gli si riconosca la paternità di un figlio solo). Di quelli, e sono in molti, che hanno preso l'abitudine al silenzio, non c'è che dire: la loro attesa commuove. Il manifesto è dunque bello e sano, e il pubblico, per convincersi, avrebbe ragione di volere dopo il manifesto le musiche nuove.

E se domani, la spuntassero Malipiero e Casella, ed i dinamici i superdinamici, gli intonarumoristi della musica?

Allora, addio tradizione! Ora però parrebbe un po' presto – e qualcuno ha già saggiato il terreno italico – per le musiche di meccanica; forse van meglio ancora quelle del cuore. Così la pensano evidentemente i dieci del manifesto.

Basterebbe intanto variare nei cartelloni, levare – dico io – dalla circolazione qualche vecchia spada arrugginita, quel tanto che puzza forte di stantio (e che non si può dire neanche del miglior Ottocento) appunto perché resti in libertà qualche posticino per i nuovi, di qualunque tendenza essi siano.

Dopo potremo dire che cosa penserà il pubblico.

Quando si parla di «chi vivrà vedrà», i musicisti sono tutti d'accordo.

PINO DONATI”.

7. PINO DONATI – CARLO BELLÌ, *Dopo il manifesto dei musicisti. Uno contro dieci in una prosa d'allegria: “Il Brennero”, a. XI, mercoledì 18 Gennaio 1933.*

“Dopo il manifesto dei musicisti

Uno contro dieci in una prosa allegra

Abbiamo sottomano le bozze di stampa della rivista Brescia dalle quali riportiamo integralmente il «Contromanifesto».

Nell'Italia fascista e rivoluzionaria che oggi ha il volto dei suoi avanguardisti e dei suoi giovani fascisti, in questa Italia che aderisce senza timore all'epoca del cemento armato, del vetro, dell'alluminio, della Schneider e di ogni più ardita impresa, sorge a un tratto, sorda e irritante, la voce di alcuni stroncati, temperamenti nostalgici e superficiali.

Noi rigettiamo questa voce che ha il tipico timbro non già del passato, ma di «un» passato contro il quale abbiamo sempre combattuto! Il manifesto stampato in questi giorni da gente sospetta, in difesa di certo romanticismo ottocentesco che nell'arte come nel costume del popolo italiano,

è stato già sbaragliato dal fascismo, va tenuto come un raro documento di meschinità. Firmatari sono uomini nati tutti nel secolo scorso, dove ancora permangono, la più parte mediocri come musicisti, appena canzonettisti alcuni, e alcuni altri pseudo-valori. Una intuizione cui dobbiamo non poche vittorie, ci aveva sempre tenuto guardinghi e piuttosto diffidenti di fronte a Pizzetti, mentre in Respighi avevamo già da molti anni scoperto un abile revisore di antichi capolavori e null'altro nel migliore dei casi. I rimanenti (Mulè, Zandonai, Zuffelato, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, G. Napoli) non possiamo prenderli in considerazione. Tutti uniti, sono degni del manifesto che hanno firmato. Timidi come artisti, inconcludenti come autori, essi vedono il pubblico tenersi costantemente lontano dalle loro opere, e, più non potendo resistere al sogno di una platea plaudente, si precipitano essi stessi incontro alla folla con le lusinghe di un consenso incondizionato alla maggioranza. Così facendo, essi non hanno tradito, ma si sono finalmente traditi. Era ora. Noi adesso potremo occuparci comodamente di essi, ben sicuri di non spargere sangue innocente. Le intenzioni del loro manifesto sono chiarissime. Fra il grande passato e il grande avvenire della musica italiana, era riuscito a innestarsi un periodo in cui la corruzione del gusto, la mediocrità dilettantesca, la consistenza non di rado volgare delle opere, avevano trovato una adesione calorosa nel popolino, attraverso modelli pregni di un cinismo e di una disonestà non comuni. Gli autori, buttata alle ortiche la pesante divisa della verità che avrebbe loro imposto la fatica di un compito e di una fede da sostenere, si sono resi responsabili di un decadimento artistico riscontrabile soltanto nel medio-evo, tutti presi come erano dalla fregola di piacere al pubblico, di null'altro preoccupati che di accontentare il circo nelle sue voglie più basse, di tutto dimentichi tranne che del trionfo plateale. «Piacere al pubblico» fu la loro nuova divisa per la quale giunsero a compromessi di ogni genere. Non più dunque il maestro che guida gli scolari, ma gli scolari che impongono una condotta al maestro.

Tanto sovvertimento – che si verificava in precisa congiunzione con i moti anarchici, con la babele dei partiti, con l'epoca d'oro del parlamentarismo – non poteva non essere travolto dalle forze della intelligenza italiana ed europea, sorte in questi ultimi quindici anni. Nella musica (come nella pittura e nell'architettura) il maestro riprese il suo posto sulla cattedra e gli scolari ritornarono nei loro banchi. Di fronte a questo ristabilirsi dell'ordine e quindi della normale funzione artistica, ecco ora i nuovi sovvertitori che insorgono in nome del passato che è da essi lontanissimo, in nome di un romanticismo domenicale defunto, in nome di una tradizione italiana dalla quale essi per fortuna sono avulsi. Rappresentanti di una idea musicale frenecitizzante e superficiale che in poli-

tica corrisponde al liberal-nazionalismo dei borghesi di anteguerra, essi temono soprattutto che il pubblico, questo loro eterno padrone, possa orientarsi verso il '700 o verso il '900, ossia affrancarsi dall'ultimo ottocento (zona dalla quale in fondo provengono) per rientrare – o indietro o avanti – nel solco della vera tradizione. Se il pubblico riuscisse veramente a compiere questo salto, essi rimarrebbero per sempre smascherati e poiché molti indizi esistono che fanno apparire probabile questo nuovo orientamento della gente italiana, eccoli riunirsi in fretta, redigere un manifesto e starnazzare sui giornali la loro protesta contro il nuovo ordine intellettuale che sia per nascere anche in Italia, pura restituzione di spiritualità ch'essi chiamano babele, gazzarra, e con altri istrionismi ancora. E' la musica cosiddetta pura ch'essi avversano, quella che chiamano con disprezzo «oggettiva», ossia quella che vive splendidamente in sé stessa e per sé stessa, senza il bisogno di tramiti umani e terreni, quella che nulla chiede ai nostri piccoli affari di cuore, per spaziare liberamente in ben più diverse sfere.

Ed è in nome del melodrammone che essi parlano, quello che è sempre un ottimo conduttore di volgarità artistica, di trionfi plateali e di zecchini d'oro: quello che nato nella Francia – culla di ogni democrazia – è stato trapiantato in Italia da corifei socialistoidi dotati del necessario ingegnazzo, e infine fatto passare come autentica e sola espressione della tradizione musicale italiana! Tutto sta in questo abbaglio. La nostra tradizione ha avuto anch'essa autori d'opera, ma che autori! Essi si chiamarono soprattutto Bellini, soprattutto Donizetti; ma di questi due cari geni, cui la gioventù moderna tributa commosse attestazioni di affetto e di ammirazione, nel manifesto non si fanno neanche i nomi, mentre la spavalderia giunge fino al punto di affermare che Puccini è una «fronda» dell'albero Palestrina, Frescobaldi, Corelli: qui si conta, è evidente, soltanto sulla ignoranza del pubblico.

Abituati alle approssimazioni superficiali e alle frasi convenzionali che non costano fatica, i firmatari del manifesto palesano il loro nazional-liberalismo musicale perfino nella stilistica: essi adoperano espressioni come «carità di patria» in luogo di «amor patrio», «far credito» termine bottegaio in luogo di «aver fiducia», «mirabolante» invece di «straordinario», «conseguenzialmente», altro parolone per significare di «seguito». Ma la tecnica del ragionamento ancora tradisce in essi oscure provenienze demagogiche: da gente abile che sa strizzare l'occhio, essi si mettono subito dalla parte del pubblico per dargli a intendere di volerlo difendere nei suoi diritti, mentre invece non fanno che difendere il proprio personale interesse. E per meglio riuscire nel giochetto, avvalorano con calde approvazioni gli errori in cui è caduto il pubblico ai nostri

giorni, facendogli credere di essere, in proposito, della medesima opinione. Ecco il passo forse più subdolo di tutto il manifesto. «L'arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l'arte sino a ieri sentita e onorata». Questo luogo comune cui più non prestano fede nemmeno i maestri di banda, servirà ai firmatari del manifesto per accaparrarsi il consenso del popolino musicale. Ma il pubblico musicale italiano, che non è più quello esistente al tempo di Sgambati e di Martucci e che incomincia ad essere dotato del necessario discernimento non ha abboccato alla trappola che gli è stata tesa. In quanto a noi, desideriamo rimettere soprattutto una cosa al suo giusto posto. I firmatari di un manifesto così democratico e così demagogico, parlano a un tratto anche in nome della Rivoluzione fascista. Questo no, non lo possiamo tollerare. Essi possono riuscire a gabbellare il pubblico con derivazioni tipo Palestrina-Puccini (!), ma per via di pensiero fascista non potranno mai infinocchiare noi, che della rivoluzione siamo moschettieri intransigenti.

Giovani fascisti che siete nei conservatori o che state edificando la vostra cultura: tenete d'occhio i firmatari del manifesto musicale, e se li incontrerete ancora camuffati da intellettuali fascisti, fate il vostro dovere, come noi, per ora, abbiamo fatto il nostro.

Carlo Belli”.

Se qui sopra non fosse ben chiara la firma di quegli che ha ideato il «contromanifesto», il sottoscritto non saprebbe certo pensare che ad una romanza briaca di un fischiatissimo autore. Invece, se la memoria non ci tradisce, il Signor Carlo Belli non figura fra i musicisti italiani. E' un giornalista, infelice e irriverente qui, poiché si lancia, come appare, contro chi non merita davvero la sua ingiuria gratuita.

Ora a noi. – La risposta al manifesto «dei dieci» poteva essere data, vuoi da un Accademico, vuoi da un musicista, vuoi da un critico musicale. Non ammettiamo però che un qualunque nome lanci fango contro chi merita invece il massimo rispetto!

Per questo Carlo Belli è fuori strada, e quando vuol demolire, e quando vuol atteggiarsi a «paladino» della musica del futuro. Demolisce senza colpire direttamente la sostanza, senza affrontare apertamente le persone, confondendo e generalizzando per arrivare ad una conclusione animosa, nella quale si legge ch'egli ha rinnegato quelle che sono creazioni vere e proprie, per le quali i dieci firmatari del manifesto hanno conseguito il prestigio che li onora.

E' a lui che chiediamo se la sua diffidenza per Pizzetti non sia invece autentica incomprensione dell'arte di Ildebrando da Parma: lui che invittiamo al mea culpa quando tira in ballo i canzonettisti – che qui centrano

come i famosi cavoli a merenda – e dove pianta la testa contro il muro col negare ad Ottorino Respighi una personalità e a Riccardo Zandonai una arte geniale e completa.

Gli altri, quelli che il signor Belli non si degna di prendere in considerazione? Sono dei musicisti che il signor Belli, evidentemente, non ha conosciuto che in questi ultimi giorni, e solo di nome.

E' oltre modo spassoso quindi che se la prenda, così, per la voglia matta di sparare un razzo, con degli artisti ai quali in Italia e all'Estero si fa tanto di saluto. Voglia piuttosto considerare, con un po' di discernimento, quanto ha affermato con un acuto che rompe... i lampadari, come un «do» di petto di una qualunque fiaba tenorile.

L'arte musicale italiana, l'arte che i «dieci» difendono, è quella ch'egli non può digerire o è forse la meritata fama del suo concittadino Riccardo Zandonai, e quella di Respighi, che gli dan fastidio?

Crede egli di non riconoscere in Puccini, in Zandonai, in Pich-Mangiagalli, in Mulé, la discendenza di Bellini e Donizetti, e di Verdi? Dico del maestro Giuseppe Verdi che al «melodrammone» si è permesso di aggiungere una commedioletta come il «Falstaff» e un capolavorino come l'«Otello». Ci sarebbe anche, se non erro, un certo Gioacchino Rossini che chiederebbe un posticino nelle citazioni del Belli: o che il Belli lo includa nella squadra dei «corifei socialistoidi dotati del necessario ingegnazzo»?

In ogni modo il decadimento artistico da medio-evo che l'autore del contromanifesto va scoprendo, non è che un suo sogno, un brutto sogno, dovuto certamente ad un cattivo funzionamento del suo apparato digerente. Si curi, si curi, e vedrà ben più chiaro!

Il suo «sogno» infatti può essere bellamente confutato con fatti, con opere, e non con ciance; basta seguire da gentiluomini, da moschettieri intransigenti, l'attività dei musicisti che il Belli cita, giudicandoli a modo suo. La voce di questi «stroncati» è sincera, non subdola, non demagogica, come il Belli dice: i «dieci», e Mascagni, e Giordano, e Perosi, hanno scritto qualche cosa che, senza dubbio, resisterà al tempo ben più di codesto contromanifesto pseudointellettuale.

Come si possa giungere poi ad affermare e difendere un'arte della quale non si conosce ancora la semente, io non so spiegare.

Doveva almeno il signor Belli illuminarci meglio in questo particolare, poiché dal tono del suo contromanifesto potremmo arguire e illuderci che egli tenga nascosto e pronto un fanciullo prodigio, e addirittura [sic!] il «superuomo» dell'arte musicale del Novecento.

Sarà vero, ma io non oso credere, perché sono convinto che è tanto facile buttar fuori la voce e stroncare, quanto è difficile scrivere un po' di musica che dica qualche cosa.

Suvvia, produca lei, per favore signor Belli, un pezzettino! Vedremo se in musica saprà fare una buona rivoluzione: e se il suo «nuovo» ci farà cambiare di pensiero sia egli allora il benedetto.

Noi giovani, noi che non sputiamo in faccia ai nostri maestri, siamo altrettanto fiduciosi, come lo è il signor Belli nel domani.

Ma riconosciamo eziandio che in Italia certi parti cerebrali non attaccano; qui ci vuole cuore, sensibilità, vita. Non soltanto artificio.

La trappola, il signor Belli, se l'è tesa per suo conto misconoscendo lo spirito latino che si ravviva nella Rivoluzione Fascista, dalla quale sono usciti valorizzati appunto ben quattro dei firmatari del manifesto.

Vuol dire che hanno pur fatto qualche cosa che va più in là della demagogia e della suonata parolaia di un demolitore al quale domandiamo soltanto una creazione che si uguagli alle minori di coloro che il «compositore» Carlo Belli viene stroncando con tanta competenza.

Creazione che aspettiamo per un pezzo giacché sinora lo stroncatore non offre che un misero spartito di parole nelle quali affoga purtroppo anche la sua «intuizione» della quale nel contromanifesto non v'è la più piccola traccia.

Forse «l'intuizione vittoriosa» sarà giunta in ritardo, quando ormai il razzo-sorpresa era bell'e spedito.

PINO DONATI

8. CARLO BELLI, “Manifesto” e “Contromanifesto”. La risposta a un commento: “Il Brennero”, a. XI, sabato 21 Gennaio 1933.

“Manifesto,, e “Contromanifesto,,

La risposta a un commento

Richiamandosi al commento del Maestro Pino Donati da noi pubblicato unitamente al «contromanifesto» apparso nella Rivista «Brescia», l'autore di quest'ultimo ci fa oggi pervenire la lettera che riproduciamo:

Signor Direttore, leggo il corsivo sotto il mio contromanifesto. Il commentatore m'investe con una romantica foga che nell'impeto della condanna diventa animosità.

Se a ciò debbo l'onore di ben undici citazioni, nulla ha avuto per suo conto la discussione musicale, giacché il commentatore si è occupato più di me che delle mie idee. Sfrontata di questa parte, che è valsa soltanto a divertire il lettore a mie spese, la nota più nulla detiene in sostanza, se si eccettua una frase molto importante. Questa: «...in Ita-

lia certi parti cerebrali non attaccano: qui ci vuole cuore, sensibilità, vita. Non solamente artificio».

Addio possibilità d'intesa! Chi parla così appartiene a una schiera di cui sono note le caratteristiche convinzioni. Ecco tuttavia la nostra risposta: colui che veramente ama la musica la concepisce non già per se stesso, ma per se stessa. Bach aveva appreso questo altissimo concetto dagli italiani, i quali hanno per secoli interi profuso il loro genio in questo senso: come operai anonimi, essi hanno adoperato i suoni, non già per esprimere o per tradurre i loro sentimenti personali, ma alla stregua di un materiale sonoro, indipendente nel modo più assoluto da tutto ciò che non fosse musica e soltanto musica. Qui il mio Averroè potrà tenere allegri una seconda volta i suoi lettori scrivendo che Carlo Belli ha fulminato adesso anche Beethoven, poiché è appunto con Beethoven che, secondo taluni, ha inizio l'invasione dell'uomo nella propria opera. Ma se si vuol accettare la discussione fino in fondo, bisognerà ammettere che tale invasione, divenuta col tempo pressoché totale, finì col rendere necessaria perfino una distinzione di nomenclatura, per cui quella che era stata soltanto *musica*, fu chiamata *musica pura*. Ai giorni nostri c'è chi si è allontanato ancora di più: *musica pura* è diventato sinonimo di *artificio*. (Vedi frase citata). Ora, ricondurre la gioventù al primo concetto, ossia alla *musica*, non dovrebbe essere troppo losco affare, sbaglio tale comunque da meritare l'inutile vituperio di cui siamo stati oggetto.

Due righe ancora – signor Direttore – per dire che il contromanifesto, con licenza del mio cerbero, ha ottenuto uno schietto successo, specie tra i giovani seri, e che lo stesso mi è valso il consenso di alcuni musicisti italiani, la cui adesione concorde assai più mi onora di quanto abbia tentato di ledermi il personale giudizio del signor P. D.

La ringrazio della ospitalità.

Carlo Belli”.

Non ci perdiamo in un commento – cosa che non è di nostra competenza – ci limitiamo piuttosto a constatare come il Belli, senza una ragione, sottaccia volutamente il nome di quegli che, commentato il «Manifesto dei dieci» ha spezzato una lancia contro la prosa che dà origine a questa discussione.

Forse per mantenere più serena la discussione?”.

9. PINO DONATI, "Manifesto,, e "Contromanifesto,,. Concetti nebulosi e parole chiare: "Il Brennero", a. XI, domenica 22 Gennaio 1933.

"Manifesto,, e "Contromanifesto,,

Concetti nebulosi e parole chiare

Richiamando i lettori al nostro commento al «Manifesto dei Dieci», crediamo di ribattere senza un filo di fatica alle ultime prose di Carlo Belli e al suo Contromanifesto che, per la forma e per la assoluta mancanza di concetto musicale, ci siamo sentiti in dovere di commentare, a suo tempo, alla maniera forte.

Chi abbia letto attentamente tale parto feroce, non poteva ammettere che noi fossimo obbligati a supporre le idee non espresse dal signor Belli: idee musicali, si intende, che anche nella lettera di ieri al direttore de «il Brennero», sempre più appaiono traballanti ed egualmente imprecise.

Dobbiamo scendere sul terreno prettamente musicale?

Ne saremmo ben lieti. Ci esponga, di grazia, il suo programma o illustre avversario!

Nella risposta di ieri, come nel Contromanifesto che abbiamo decisamente bollato per la sua volgare andatura, per il frasario offensivo e irriverente nei confronti di musicisti che vanno rispettati, non ci sono che fantasmi, ombre, parvenze musicali. Per intenderci o per non andar d'accordo è d'uopo, in primis, essere chiari: il signor Belli non può affermare di essere tale.

La nostra allegrezza – e grazie per quella dei lettori – non è nata nel bollare la prosa del Contromanifesto ma nel fare opera onesta proclamando il nostro sdegno per una «romanza» tanto antipatica quanto assurda. Anche oggi il signor Carlo Belli va cercando di aggrapparsi all'antico: sul quale proprio egli dovrebbe, in nome delle sue opinioni che andiamo intuendo, porre un velo.

Però, ad onor del vero, egli incomincia a sbottonarsi con una definizione che afferriamo a volo: musica e musica pura.

Sono due parole che ci offrono argomento. Vuol dire con ciò l'autore del Contromanifesto che la sua prosa alata e infuocata non era nell'intenzione di ledere i compositori di teatro?...

Ma se il contromanifesto non è che una sinfonia di fischi contro Puccini, Respighi, Zandonai; e contro tutti!

E chi ha negato che si possano ricondurre i giovani alla musica? e verso quale musica?

E' proprio qui dove, con tutta la volontà di polemica, il critico della rivista «Brescia» non sa essere sé stesso.

Del successo del suo Contromanifesto, di cui va gloriandosi l'autore, crediamo fino a un certo punto. Perché il Belli non ci dice i nomi, di quelli «alcuni musicisti italiani» che si sono affrettati ad applaudirlo?

Fin d'oggi, un poco addentro come siamo nel mondo musicale, conoscendo di quale educazione sono dotati i più illustri avversari del «Manifesto dei dieci», possiamo affermare che né Malipiero, né Casella possono aver approvato la romanza e lo stile della romanza di Carlo Belli.

Forse qualche ragazzo o qualche vecchio genio incompreso si saranno precipitati a complimentare Carlo Belli pel gusto sadico di vedere della carne al fuoco.

Ma, o signori, io vado ben più in là di quello che ho ragione di dire. Non so infatti, sin che sto scrivendo, in nome di quale arte e di quale artista battagliai tanto il critico della rivista «Brescia». Egli ha mirato nel vuoto, sparando alla rinfusa sui vivi e sui morti prima, e allenandosi poi al fuoco di fila contro delle sagome inesistenti. Con chi sia e chi lo abbia sostenuto nella sparatoria non possiamo rilevare.

La storiella del materiale sonoro impersonale si può raccontare, ma è una storiella che non ha niente a che fare con la favola che l'autore del Contromanifesto narrava nel suo «concerto grosso», più romantico e passatista della fatidica Preghiera di una Vergine.

L'espressione lirica che egli voleva colpire è tutt'uno invece con l'intimo lavorio, personale, degli autori.

Le opere teatrali nascono bene quando gli autori le hanno vissute intimamente: è dunque la personalità della musica che Carlo Belli vuol negare? vuole egli il mestiere del musicista e la musica di Stato?

Sono paradossi, aquiloni da spiaggia, che reggono appena presso il tavolo di redazione.

Fuori, nella vita, le pecore e gli anonimi hanno la peggio: così anche in arte. I musicisti non vanno in fila come gli scolaretti, e sono orgogliosi del loro io, e non si lasciano dire – quando si tratti di religione musicale – la frase fatta per gli asili infantili: da bravi bambini avanti per due, da bravi bambini avanti per due...

Undici volte abbiamo ripetuto il nome di Carlo Belli nel commento precedente. Altre nove oggi. E' dunque generosità, questa. Per l'autore del Contromanifesto, l'Unione Pubblicità farà, a nostro giudizio, un forfait conveniente.

Noi rompiamo appena la modestia che ci è cara illudendoci, con la nostra firma al commento del Contromanifesto, di aver fatto la parte di «babà» per il critico «musicale» della rivista «Brescia».

PINO DONATT'.

10. CARLO BELLÌ, “Manifesto” e “Contromanifesto”. Un'altra battuta nella discussione: “Il Brennero”, a. XI, Giovedì 26 Gennaio 1933

“Manifesto,, e “Contromanifesto,,

Un'altra battuta nella discussione

Carlo Belli rispondendo all'ultimo commento del Maestro Pino Donati nella polemica che abbiamo ospitato a proposito del Manifesto dei 10 musicisti italiani e che tanto interesse ha suscitato fra i nostri lettori c'invia la seguente lettera:

Signor Direttore, nonostante la mia buona volontà di intavolare una discussione serena sull'argomento che ormai i lettori del *Brennero* conoscono, vedo che ciò è impossibile poiché il mio contraddittore imbrogliava la matassa e crea alle mie idee una fisionomia che assolutamente non hanno.

Le mie precise convinzioni sono incluse nei principi esposti nella ultima lettera: le confermo da capo a fondo e non so che farci se il mio contraddittore ha dimostrato di non avere facoltà sufficienti per comprenderle.

Di fronte al mio ragionamento disadorno, ma logico, egli scappa, e tende a equivocare. Egli vorrebbe condurmi, fra il resto, all'affermazione che la mia tesi esclude il teatro, ossia che i compositori che intendono la musica non già per sé stessi, ma per se stessa, non potrebbero fare niente per il teatro. Diamine! E *Le nozze di Figaro*, allora? E l'adorato Rossini che adopera la voce di Rosina alla stregua di un clarinetto? E l'*Histoire du Soldat*, di Stravinsky, tipico esempio di opera composta rigorosamente con materiale sonoro? E *Petruska* che conserva palesi le tracce dell'originario *pièce de concert* (basterebbe la scena *Chez Petrouschka* dove agisce il pianoforte soltanto), e pertanto è il lavoro stravinskiano più drammatico e più «teatrale» di tutti?

Il contromanifesto non era dunque contro i compositori di teatro, ma contro *quei* compositori di teatro che non sono nell'ordine delle idee sopradette.

Del resto, io posso spiegarmi senza fatica l'ardore col quale il mio avversario m'investe, compositore egli stesso, com'è, di melodrammi.

Egli dunque, nel migliore dei casi, avventandosi contro le mie idee, non fa che difendere una particolare espressione musicale a forma rappresentativa, cui ha dedicato la sua attività.

Poi, egli scrive tuonando di non credere al successo del *Contromanifesto*; comunque, con una leggerezza che adesso gli costerà cara, egli dichiara apertamente di poter affermare con tutta sicurezza che i più il-

lustri avversari del *Manifesto*, quali Malipiero e Casella, non possono aver approvato il mio scritto.

Ebbene, signor Direttore, per la verità sono in grado di affermare che proprio Malipiero e Casella – di cui sono sincero amico e ammiratore – furono i primi a mandarmi care lettere di adesione. Posso prendermi il lusso di questa rivelazione, giacché è ormai notissima la posizione dei miei due illustri amici nei riguardi del *Manifesto* (vedi *Italia Letteraria* ecc.). Ecco dunque il mio Barbariccia scornato proprio sui due unici nomi ch'egli ha azzardato, forse con nuove intenzioni di attacco.

Per la seconda e ultima volta io ho risposto a quanto mi si chiedeva. Ora basta, poiché sono convinto che le mie idee, alle quali resto naturalmente affezionato, sono degne, caso mai, di ben più alta discussione. Io non ho nessun desiderio di farmi dare ragione dal pubblico. Se questo è il privilegio che il signor Pino Donati desidera, glielo lascio interamente senza alcun rimpianto.

La ringrazio, signor Direttore, dell'ospitalità.

CARLO BELLI".

11. PINO DONATI, "*Manifesto*," e "*Contromanifesto*,". *Battuta di chiusura*: "Il Brennero", a. XI, Venerdì 27 Gennaio 1933, p. 3.

"*Manifesto*," e "*Contromanifesto*,"

Battuta di chiusura

Ben felici saremmo stati nel rinvenire nel «Contromanifesto» argomenti e tracce [sic!] essenzialmente polemico-musicali che la nostra semplice, anormale, forse inferiore facoltà intellettuale, indubbiamente, ci avrebbe permesso di approvare o di discutere.

Gli interrogativi e le nostre messe in dubbio hanno valso finalmente ad attirare l'autore del «Contromanifesto» nella rete.

Non ribattiamo alla persona, ma alle idee.

Il sottoscritto, per nulla scornato, tiene ancora a dichiarare che Malipiero e Casella, approvando anche l'idea di un contromanifesto non possono aver approvato l'andatura e lo stile di quello che ben conosciamo: andatura e stile che, ripetiamo, un musicista e un critico musicale, e tanto meno un giornalista, possono usare con l'intenzione di colpire delle correnti artistiche.

Malipiero e Casella avrebbero scritto un simile libello?

Nessuna adesione da parte dei «dieci» e di altri vogliamo riportare a nostro aiuto, perché teniamo a noi stessi, insufficienti come siamo, a comprendere le convinzioni del nostro avversario.

Su terreno di logica e di semplicità intellettuale confermiamo dunque: che il «Contromanifesto» tuonava volgarmente contro dieci persone fra le quali vi sono dei capiscuola e degli artisti che, come Respighi, e Zandonai e Pizzetti, vanno rispettati innanzitutto, ed in particolare per la loro arte.

In quanto alla corrente musicale che vuolsi da noi difesa e protetta, teniamo ancora a dimostrare chiarezza ed onestà richiamando i lettori e il nostro avversario al commento stillato per il «Manifesto dei Dieci».

Volevamo anzi, ad appoggio di ciò che qualcuno dimentica a bella posta, che le musiche nuove sostituissero certi «spadòni» arrugginiti [sic!] che tengono il pubblico in arretrato.

E lasciando così ognuno nella propria via, ed i musicisti nella corrente che più li attira, da giovani come siamo, vorremmo aperte le porte ai giovani, di qualunque fede artistica essi sieno.

Il domani deciderà.

Però, sempre su terreno musicale, da buoni italiani, teniamo al nostro sangue, ed oggi alle citazioni del nostro avversario rispondiamo: che l'Italia non ha né avrà – lo speriamo – bisogno di ricorrere a Stravinsky, ad Honegger, ad Hindemith, per tracciarsi una fede ed una corrente musicale.

Non è per un'arte nostra che si combatte? per un'arte che dia luce anziché riceverne d'Oltralpe? Per un'arte eziandio non standardizzata, non di Stato, ma personale e libera nell'intima sua essenza?

Se all'Estero dobbiamo ricorrere, la nostra non sarà che un'imitazione ancora; sui tipi di quel «melodrammone» trapiantato (vedi Contromanifesto) dalla Francia in tempi che furono.

I giovani musicisti, con tutti i travagli spirituali del secolo in corso, lavorano, e molto: fanno tutti quello che possono e quello che sentono. Per convincersi basta bandire un concorso!

Ma non possiamo imporre falsariga di sorta – e questo dicevamo anche nel commento al Manifesto dei Dieci – né trattenere in strade romantiche o neo-classiche, né attirare tanto meno in teorie e meccanismi antilatini le energie che vivono in una terra ed in Era prettamente latine.

Il «Manifesto» lanciato da dieci musicisti ed il «Contromanifesto» lanciato dal giornalista Carlo Belli non sono che i portavoce di due correnti contrarie.

La prima, obbiettivamente, conta forti ministri, e proseliti, ed un esercito di fedeli; la seconda è ancora agli inizi.

Che domani l'arte musicale, ad opera di quest'ultimi, possa balzare repentina verso aurora oggi ancora imprevedute, nessuno può affermare.

Ai posteri l'ardua sentenza ed il giudizio su quanto s'è scritto e si scriverà sui pentagrammi. Infatti siamo sempre più convinti che è ben più facile alzar la voce e scrivere da chicchessia un paio di colonne più o meno ardite sul quotidiano Alfa e sulla rivista Beta, del lasciare per i musicisti e critici del domani una paginetta sostanziosa e artisticamente personale e rispettabile anche se discutibile.

PINO DONATI”.

ANTONIO CARLINI (Trento, 1955) ha compiuto studi musicali al Conservatorio di Trento e si è laureato in D.A.M.S. all'Università di Bologna. E' titolare della cattedra di Storia della musica per Didattica presso il Conservatorio “L. Marenzio” di Brescia. Ha pubblicato saggi sulla storia della musica nel Trentino, sulle bande musicali in Italia, l'organologia e l'associazionismo musicale. E' autore di una monografia su *Francesco Antonio Bonporti “Gentilhuomo di Trento”* (Padova 2000) e direttore artistico della Società Filarmonica di Trento.

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 107-127	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	---------------	-------------

AUTOMI. Notturmo mattutino in tre atti di Alfredo Degasperì

NICOLETTA BOSCHIERO

L'interesse di Fortunato Depero per il teatro percorre tutta la sua vicenda artistica ma trova il suo culmine nel periodo 1916 - 1919. La fusione di tutte le arti, musica, danza, pittura, poesia e teatro è la spinta necessaria per scardinare le basi della tradizione. I suoi incontri con Djaghilev, Massine, Cangiullo e Clavel negli anni 1916 e 1917 sono fiorieri di sodalizi culturali e originali collaborazioni. Alfredo Degasperì accoglie l'eredità di queste esperienze proprio nel 1919 quando Depero apre a Rovereto, in via Vicenza, la "Casa d'Arte Depero", dove l'artista, grazie all'aiuto della moglie Rosetta e di un'operaia, realizza tarsie in panno, collage, oggetti d'arte applicata, esegue decorazioni e arredamenti d'interni.

1916 Roma

Tenendo fede ai principi del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* firmato nel 1915 con Giacomo Balla, Depero a Roma concentra la sua energia creativa nell'ambito teatrale che ben si presta a dare vita alla globalità tra le arti, dal testo alla scenografia, dai movimenti alla musica, elaborati in un unico progetto. Il progetto principe, realizzato nel 1918, riguarda i *Balli Plastici*, incentrato sull'utilizzo di marionette.

L'antefatto dei *Balli* è da collocare nel dicembre 1916 quando l'artista aveva sottoscritto un contratto con Sergej Pavlovic Djaghilev (No-

vgorod, 1872 - Venezia 1929), impresario dei Balletti Russi, per l'esecuzione di uno scenario plastico e di 35 costumi per la messa in scena di *Le Chant du rossignol*: un balletto tratto da una fiaba di Hans Christian Andersen, *L'Usignolo dell'Imperatore*, musicato da Igor Stravinskij. Ancor oggi rimangono, a testimonianza del lavoro eseguito da Depero, numerose fotografie dell'epoca, soprattutto riguardanti la flora magica, frutto della fantasia dell'artista, fatta di enormi fiori di cartapesta, e i bozzetti per i costumi che costituiscono il prologo alle marionette per i *Balli Plastici*. Costumi che rappresenteranno una rivoluzione, in quanto iperbolici e impraticabili per un ballerino, perfino per Leonide Massine (Mosca 1896 – Weseke, Borken, 1979) autore delle coreografie.

Massine intento a realizzare nuove coreografie che esemplificano il linguaggio futurista, si incuriosisce dei costumi, gusci fatti di tessuti induriti e tesi su fili di ferro, che inghiottono il corpo trasformandolo in un automa costretto a rigidi movimenti. Il contenitore diventa preminente, la parte per il tutto, imponendosi sull'interprete che si perde esso stesso nella scenografia.

Le circostanze che portano alla mancata realizzazione della messa in scena riguardano sia la scarsa vestibilità dei costumi, sia il protrarsi dei lavori e quindi la mancata consegna delle scenografie a tempo debito. Djagilev affida in seguito a Henri Matisse l'esecuzione della scenografia del balletto che verrà messo in scena a Parigi nel 1920.

1917 Capri

L'incontro tra Depero e Gilbert Clavel (Basilea, 1883 - 1927), avviene a Roma nell'*atelier* dell'artista in Viale Giulio Cesare 52, in presenza di Michail Semenov, segretario di Djaghilev, quando l'artista è impegnato a costruire lo scenario plastico per il balletto *Le Chant du Rossignol*.

Poco dopo questo incontro, nella primavera 1917, Clavel dà a Depero l'incarico di illustrare la sua novella, *Un Istituto per suicidi* e lo invita con Rosetta a soggiornare ad Anacapri.

Sia per i disegni a carbone destinati ad abbellire l'edizione a stampa, sia più tardi per lo spettacolo teatrale dei *Balli Plastici*, Depero è fortemente attratto e influenzato dalla fisicità particolare dell'amico che diventa l'*input*, la giusta spinta creativa del suo immaginario fantastico.

La nascita del progetto per i *Balli Plastici* ha luogo a Capri nel 1917: "Fu chiacchierando con lui (Clavel), in un giorno d'afa soffocante, sdraiati sulle sabbie roventi della marina di Capri, ch'ebbi un lampo d'intuizione: applicare le mie ultime soluzioni plastiche al teatro del-

le marionette. Liberandomi dell'elemento uomo, conseguì la massima autonomia e la massima libertà nelle mie amatissime costruzioni viventi, e così nacquero i miei *Balli Plastici*, primo organico tentativo realizzato in collaborazione con Clavel della rivoluzione e plastica teatrale del mondo¹“.

Lo spettacolo si sviluppa in cinque azioni mimico-musicali, la prima delle quali è *I Pagliacci* musicata da Alfredo Casella. Il pagliaccio e la marionetta baffuta, le cui sembianze sono presumibilmente quelle di Filippo Tommaso Marinetti, sono i due personaggi scelti da Depero per il cartellone pubblicitario come elementi promozionali. *L'uomo dai baffi* – musicato con *Quatre petites marches funebres* di Gerald Tyrwhitt, pseudonimo di Lora Bernes, all'epoca ambasciatore inglese a Roma – dà il titolo al secondo quadro, e diversamente dal pagliaccio, stretto nel solco della tradizione, l'uomo baffuto è la figura più innovativa e che offre particolari “effetti speciali”, poiché si moltiplica dando vita ad una serie di suoi simili, di altezza e colore diversi, che appaiono e scompaiono sulla scena.

Per l'azione *I selvaggi* Casella sceglie un commento musicale di Francesco Malipiero. Selvaggi rossi scudati e selvaggetti neri armati, di grandezze diverse si affrontano in battaglia, per il possesso della Grande Selvaggia con il teatrino nel ventre.

La *pièce* più astratta, *Ombre*, preferita da Clavel, mostra ombre di varie forme, diversamente illuminate, che prendono vita seguendo il ritmo della musica. La tradizione attribuisce il commento musicale di questa azione e della successiva a Béla Bartók, che avrebbe firmato con lo pseudonimo di Chemenov.

L'orso azzurro, prevede la rivista finale di tutte le marionette con un ballo goffo di una scimmia e di un orso.

L'esordio dello spettacolo fu accolto dalla critica militante piuttosto freddamente; solo Clavel, con il suo spinto anticonformismo poteva cimentarsi in una tale impresa. Lo svizzero si preoccupa di promuovere la rappresentazione, ma la tiepida accoglienza del pubblico del teatro dei Piccoli, abituato al varietà più tradizionale, non gli permette di sostenere l'iniziativa con la giusta forza. Clavel lamenta il fatto che i musicisti non partecipino attivamente alla promozione dello spettacolo; occasionali sostenitori come il conte Visconti si cautelano in attesa di tempi

¹ Cfr. F. DEPERO, *Il teatro plastico di Depero principi e applicazioni*, in “Il mondo”, 27 aprile 1919.

migliori – vista la prima guerra mondiale in corso – prima di fare fronte a spese ingenti.

Il 28 ottobre 1918, Clavel – indaffarato nei lavori di ristrutturazione alla torre del Fornillo – scrive a Depero che dall’agosto di quell’anno si è trasferito a Viareggio: “Io so caro mio che dobbiamo comunicare con cose più facili. Una delle prime cose sarebbe animare il palco, vale a dire di trasportare una parte delle azione teatrale lì. Per esempio fare spettatori di marionette che a un dato momento si trasferiscono sulla scena... questo nuovissimo legame che metterà lo spettatore fuori la sua stupida passività²”.

Conclusa l’esperienza teatrale Clavel incoraggia l’artista a prendere una decisione circa il destino delle marionette, vista l’enorme difficoltà di proseguire con gli spettacoli. Ma Depero a Viareggio dipinge *Diavoli di caucciù a scatto* e *Io e mia moglie*, opere dove esplicita i progetti del momento; nel primo crea automi più flessuosi rispetto alle marionette ispirandosi al carnevale viareggino e nel secondo espone, alla stregua di un manifesto, il ‘pensiero’ della sua casa d’arte raffigurando sé stesso e la compagna Rosetta al suo interno: il progetto troverà consistenza a Rovereto nell’estate del 1919. L’amicizia tra l’artista e Clavel, non più cementata dalla forza dei progetti in comune, viene ad esaurirsi. In seguito al suo ritorno a Rovereto Depero desidera condividere progetti e collaborazioni con Degasperi, rientrato anch’esso in Trentino nell’autunno 1919, quando vi trasferisce la redazione di “Italia Alpina”. Cercando di resuscitare le marionette a nuova vita – oltre a costruirne altre – è probabile che Depero inciti l’amico a scrivere un testo teatrale imperniato sull’utilizzo dei pupazzi.

1919 Rovereto

Mentre ha luogo la Grande Esposizione nazionale futurista a Milano presso la Galleria Moretti, nel marzo 1919, Alfredo Degasperi tiene una conferenza su Depero. In maggio, quando la mostra si trasferisce a Genova, l’artista è suo ospite³.

² La corrispondenza di Clavel e Depero per gli anni 1917 e 1919 è conservata presso il Mart, Archivio del '900.(Dep.3.1).

³ Alfredo Degasperi nasce il 14 luglio del 1891 a Bregenz in Austria. Figlio di Massimiliano e Giulia Keidel, compie gli studi elementari e medi a Rovereto e quelli universitari a Innsbruck, Firenze e Vienna, dove si laurea nel 1913 con una tesi di filosofia. Nel 1911 – con Tullio Garbari – fonda e dirige *La voce trentina*, quindicinale d’idee

Degasperi infatti si era spostato a Genova da Palermo nel 1916, in qualità di insegnante di tedesco e materie letterarie, oltre ad essere corrispondente del “Piccolo”. Nel 1918 si era iscritto ai Fasci combattenti di Genova, e aveva fondato il settimanale, con forte orientamento anticlericale, “Italia alpina” col sottotitolo *organo del partito della riscossa* e in seguito *organo dei fasci d'azione*.

Il sodalizio che lega Depero a Degasperi risale al 1913 – quando l'artista lo ritrae in un dipinto eseguito in stile fortemente “espressionista” – e prosegue fino alla fine degli anni Quaranta.

Il 4 giugno del 1919, Depero memore del soggiorno genovese, scrive a Degasperi:

“Carissimo Alfredo Sono arrivato. Ho visto Rovereto, mezzo bruciata, con la gente accampata alla zingaresca – Non potrò a lungo fermarmi – non c'è mezzo di far niente e nemmeno di godere – Informami – Se hai ricevuta la conferenza Se ti riesce di farmi vendere qualche cosa – Tengo pochi soldi – e mi sento già inquieto – Ricordo con vivissima gioia con Rosetta il breve e delizioso soggiorno a Genova – e tante premure che mi hai usate – Rosetta desidera rivedere presto la tua signora – le scriverà –

Scrivimi presto – anzi subito – Tanti distinti saluti alla tua gentilissima signora – un bacio a Isola – e a te un affettuoso abbraccio”.

E ancora il 13 Giugno 1919:

“Carissimo Alfredo, grazie infinite tue notizie – le attendo però più categoriche – porca la miseria, ho bisogno di soldi – ho tanti piccoli bisogni – e non voglio mangiare a spalle dei miei – Anche della conferenza – ti raccomando non mi vada smarrita – Ho scritto a Marinetti, a Milano – ma se lo vedi chiedili anche tu se fra il 1° e 10 luglio sta a Milano – anzi pregalo di scrivermi –

Io sono già stufo di star qui – è impossibile – e appena potrò marciò –

per gli italiani in Austria, che sull'esempio de *La Voce* di Prezzolini vuole compiere, un tentativo di trasformazione nella reativa provincia austriaca. L'esperienza ha vita breve: il primo numero esce il 1 novembre 1911, e l'ultimo il 13 settembre 1912 per un totale di 12 numeri. Pubblicato dai quaderni della *Voce Trentina*, esce *La protesta di un ritar-datario (sintesi del dramma etnico trentino)*. Nel 1913 si trasferisce a Palermo, dove insegna e ha un incarico come corrispondente di politica, arte, letteratura per l'Italia meridionale dell'”Alto Adige”, e vi rimane fino al 1915. Nel 1914, scrive *Noi gli irredenti* e partecipa al I Congresso Nazionale Fasci Combattenti a Firenze con Marinetti, Vecchi e Rosai.

Fa tanto caldo – non c'è nessuna degna compagnia – non sono andato ancora a salutare tua mamma – ma ti prometto di andarci –

Mi sposo il 23 o 24 – Lavoro molto – Sto preparando una bella serie di costruzioni colorate in legno –

Personaggi meccanici-complessi plastici-floreali-paesaggi ecc. – Ho trovato il costruttore che mi necessitava – Ricordo serate genovesi – con vivo piacere – e senza dubbio ne ripasseremo! – Vorrei andare un po' in montagna – ma non so dove – e non ho baiocchi – Forse vado presto a Milano –

Qui troppi soldati-bigotte-suocere-e pettegoli-Non c'è un solo milimetro da fare-

Molto verde-vecchia miseria, case rotte e affumicate-un polverone che impedisce di uscire-”.

Attraverso la corrispondenza⁴ si intuisce che per Depero l'amicizia con Degasperi in un momento così difficile, quando sembra perdere le speranze, è molto importante. Il lavoro sembra non spaventare l'artista, dà infatti inizio a progetti di costruzioni mettendo a frutto idee del 1917 e 1918 – la flora di *Le Chant du Rossignol* e le marionette dei *Bal-li* – ma – come si evince dalla dicitura *bella serie di costruzioni colorate in legno -Personaggi meccanici-complessi plastici-floreali-paesaggi* – è assai probabile che attinga anche dal repertorio viareggino – che recupera l'iconografia circense per costruire scene che ritrovano il gusto della tradizione.

1919 Automi

Nel 1919 Degasperi scrive, oltre a *Mörike – Mozart*, un saggio di interpretazione musicale della poesia, il dramma *Automi*. La frequenta-

⁴ La corrispondenza citata proviene dai documenti che Isola Degasperi, figlia di Alfredo, nel 1993 collocò presso il Museo Storico di Trento. L'archivio di Alfredo contiene documenti riferiti alle sue molteplici attività, legate al lavoro di giornalista e direttore di alcune significative testate, da “La Voce trentina” fino a “Il Brennero”, di insegnante e interlocutore di alcuni importanti personaggi, che negli anni Venti hanno vissuto e operato in Trentino, come Depero e Garbari. Una piccola parte del fondo – in seguito a una donazione della signora Isola Degasperi – consistente nel manoscritto *Automi* e di alcuni libri specificatamente futuristi, furono invece accolti dall'Archivio del '900 del Mart per affinità con altri fondi ivi conservati, come il Fondo Depero e quello di Carlo Belli.

zione con Depero e l'entusiasmo nei confronti di Marinetti lo portano ad elaborare un'ideologia di matrice futurista.

Il testo è giunto sino a noi in forma manoscritta con una serie di annotazioni iniziali che riguardano i personaggi, la scenografia, commenti di sapore filosofico, ma anche appunti più tecnici legati alla pubblicazione: "*Automi notturno mattutino in tre atti*, Ed. Isola Rovereto 16 luglio 1920, giustezza 16-interlineato 2p. corpo 9 tondo".

Rispetto alle *pièces* deperiane di fulminante brevità e comicità, mute ma ravvivate dal commento musicale, il testo elaborato da Degasperri è più articolato e ambizioso, sia per il copione che per la scenografia estremamente complessa da realizzare.

L'ambito comunque vuol essere futurista per il continuo riferimento alle macchine; al proposito vale la pena rileggere la scena prima del II atto:

"Quadro - dettaglio di grande stazione ferroviaria presso campo d'aviazione.

Intrico di rotaie e di fili aerei.

Nello sfondo torre di vedetta del campo. A mezza scena due locomotive su diverse rotaie: una a vapore, una a elettricità.

E' l'alba. Sibili urli richiami. Campane segnali.

Vicenda di lumi colorati.

La macchina a vapore è sotto pressione: si apre e richiude intermittentemente la porta della fornace.

Rado andirivieni di operai".

Il contesto modernista sia esteticamente che acusticamente – il testo è infatti attraversato da suoni, fischi, sirene – colloca il dramma in piena fase futurista.

Automi, in tre atti, ha un ritmo sincopato, con frasi continuamente spezzate; le azioni sceniche hanno un taglio più cinematografico che teatrale. Ritmo dato anche dalla forma frammentaria, abbozzata, giunta fino a noi. La vicinanza con il repertorio fantastico di Depero è indubbiamente fortissima, in primo luogo, per la scelta dei personaggi, come la *donna a vite* e il *pappagallo* che si collegano alla *ballerina*, tipica del repertorio circense, protagonista dell'azione mimico-musicale *I pagliacci*. La figura della ballerina aveva avuto per Depero un ruolo di primo piano anche nelle pitture come *Meccanica di ballerini* del 1917 dove la danzatrice è affiancata dall'*automa d'acciaio*, presente anch'esso nel dramma, e in *Rotazione di ballerina e pappagalli*, del 1918. Il *selvaggio di legno*, il *gatto*, l'*omino* hanno la fisionomia delle marionette protagoniste dei *Balli Plastici*, anche i colori utilizzati per gli abi-

dei personaggi che contrappuntano il bianco e nero della scenografia, sono gli stessi verde, violetto, turchino e rosso. Ancora i riferimenti scenici, le scale e i cubi attingono senz'altro agli elementi figurativi di *Diavoli di caucciù a scatto* del 1919. I fondamenti estetici della *pièce* si ritrovano in *Mondo e teatro plastico*, l'articolo-manifesto scritto da Depero nel 1919 dedicato al radicale rinnovamento dello stile teatrale: "Ogni spostamento di oggetto o figura, ogni atto del pensiero, sogno, intenzione, visione, saranno mimicamente in rapporto con l'ambiente (...) anzi in taluni casi, la mimica sarà solo dello scenario (...) mentre in una tragica fissità stanno immobili i personaggi"⁵.

Rispetto alla posizione di Clavel, favorevole ad assestare lo spettacolo dei *Balli* con soluzioni innovative in prospettiva di eventuali nuove rappresentazioni, Degasperi gioca su indirizzi teatrali più conosciuti, con personaggi che recitano le loro battute. Se i *Balli Plastici* puntavano più sulla farsa, cercando di muovere al riso lo spettatore, la trama del dramma è imbastita sul conflitto tra uomini e automi, e più in generale offre continui spunti di meditazione sulla guerra, da poco conclusa, tragicamente viva in tutte le scene e nei personaggi mutilati, agonizzanti e costantemente in lotta tra di loro. Ogni presenza sul palcoscenico è segnata da una profonda ambiguità, tutti si trasformano e ognuno, eccetto il selvaggio, a suo modo dimostra vivacità o sensibilità, o viceversa, se umano, fa trapelare automatismi meccanici.

La scenografia offre scelte originali per l'epoca, ambienti dove l'idea del viaggio e della velocità sono predominanti come la stazione e l'hotel. Hotel che rimanda alla città metropolitana chiamata cosmopoli nel testo, dove l'atmosfera è caotica e la notte è attraversata da luci aggressive con dominanti cromatiche diverse a seconda della scena.

Le morale del testo riguarda la paura di morire degli umani o pseudo tali, l'anelito all'immortalità degli automi e la fragilità di ognuno di fronte ad eventi imperscrutabili.

Il primo atto si apre con la prima scena – di sei – in una stanza da letto con la finestra: in un angolo *Resy*, la bambola abbandonata e il *selvaggio di legno* mutilato, parlano; la bambola, pur essendo un pupazzo, si lamenta e spasima mentre il selvaggio non prova dolore. La bambola – l'unica tra i personaggi ad avere un nome come la bambina – prova pietà per le condizioni della marionetta e gli chiede se soffre. E la marionetta risponde: "Tu sei una bambola, chiami, domandi, piangi. Ti scrosti, ti scucisci, ti contorci, ti svuoti: patire? Come è stupido tutto ciò. Non sia-

⁵ Pubblicato in "In Penombra", aprile - maggio 1919.

mo animali noi. Non siamo uomini noi. C'incriniamo, ci spezziamo ci disfiamo. Non soffriamo. Ma cerca, cerca, dunque”.

Il *gatto* agonizzante e grande il doppio di una tigre, compare alla quarta scena. Il *selvaggio* è convinto che finga d'essere moribondo e lo uccide per estrarre dal cadavere un *omino*. Quest'ultimo colpisce con violenza la bambola e il *selvaggio* che s'immobilizzano. Quando arriva la bambina⁶ di quattro anni, figlia dell'*omino*, *Resy* e il *selvaggio* ne approfittano per fuggire.

Il secondo atto – costituito di ben nove scene – ha inizio in una stazione ferroviaria e nuovamente i protagonisti sono *Resy* e il *selvaggio*. Nella terza scena *Resy* viene afferrata da 4 enormi braccia metalliche: l'automa d'acciaio che fa diventare automi uomini e animali e il *fochista nero* vogliono bruciarla. Ma *Resy* è già una macchina. Nella quarta scena, in un interno la *bambina* aspetta il ritorno della sua bambola con il *selvaggio*, l'*omino-padre* le dice che invece non torneranno. E quando la bimba s'addormenta le infila un abito di metallo bianco e rosso. La *donna Vite* col *pappagallo* – fa il suo ingresso alla quinta scena, riconosce nella bambina sua figlia, ma a causa dell'abito che indossa crede che sia diventata un automa. La donna si trasforma, bombardata di fasci di luce bianca in un giovane e bellissimo aviatore-volatore e spara all'*omino*. All'improvviso irrompono sul palco *Resy*, il *selvaggio* e il *fochista*, che afferrano l'*aviatore* immobilizzandolo.

Alla scena settima tutti i personaggi si ritrovano su una spiaggia con al centro il bell'aviatore luccicante di squame d'argento. Appare la *negra* nuda: ognuno dei personaggi scopre che aveva sognato dell'altro. La *negra* rompe lo specchio che domina la scena.

Il terzo atto comincia in un hotel asiatico dove la *bambina* viene accolta dal portiere-interprete, poi sale in ascensore col *lift*; nel frattempo i *cinque automi* ammazzano il portiere scaraventandolo da una finestra. Nella scena quarta *lift* e *bambina* cercano di fuggire dall'hotel che si muove di vita propria, le scale precipitano, le pareti scompaiono. La *bambina* e il *lift* hanno all'improvviso la percezione di essere prigionieri del cervello del padre (l'*omino*). Il *selvaggio* uccide la bimba, ma le pareti s'avvicinano di scatto soffocando i *cinque automi*, *Resy*, il *selvaggio* e il *fuochista*. Nell'ultima scena – la quinta – l'*omino*, esultante perché l'ha avuta vinta sugli automi, si domanda se liberare, dopo che l'ha infisso e domato, il volatore.

⁶ La bambina, talvolta, nel testo è chiamata *Occhiazzurri* oppure *Isola* il nome proprio della figlia di Alfredo Degasperì.

Degasperi affronta nel testo il tema del rapporto che si instaura tra le persone, complicato dal fatto che sono esseri ambivalenti un po' automi e un po' uomini. Chi è l'altro? Prova i miei stessi sentimenti, ha i miei stessi pensieri?

Negli anni Venti il contesto in cui il futurismo era nato cambia radicalmente, dà prova di un'energia ancora genuina e attuale: futurismo e ritorno all'ordine convivono talvolta in contrapposizione o in curioso contatto, tra consensi e polemiche, producendo – come in questo caso – linguaggi e scritture di grande interesse e di sapore avveniristico se letti oggi.

Marinetti giudica *Automi* come “altamente futurista” tanto da proporre all'autore di pubblicarlo con le Edizioni Futuriste di “Poesia” e insistendo per averne alcune centinaia di copie a titolo gratuito da distribuire ai simpatizzanti, com'era consuetudine nel movimento.

Ma coll'incalzare degli eventi, altri progetti attraggono Degasperi e Depero allontanandoli dall'avventura di *Automi*, destinato così all'oblio.

La collaborazione tra i due sodali continua per circa un decennio in modo altalenante.

Tra il 1921 e il 1922 Degasperi lavora al progetto della rivista *Uxama* – che in celtico significa la più alta –, periodico che non vedrà la luce, principalmente per ragioni economiche, ma le idee che l'hanno promosso si pongono – nell'ambito dei grandi fermenti del primo dopoguerra – come un'esperienza di notevole interesse.

Uxama, Revue Internationale des Pays Alps, si propone di dar rilievo alle caratteristiche peculiari e alle manifestazioni di vita tipiche di ogni regione alpina.

Il 25 ottobre 1922 sulle pagine de “Il Popolo” esce un articolo di Degasperi dal titolo *Depero*. Tra il 1924 e il 1926, prima come redattore capo ed in seguito come direttore, lavora a “Il Brennero”, quotidiano della direzione del Partito Nazionale Fascista della provincia di Trento, continuando a collaborarvi almeno fino al 1928. Mentre nel 1926 fa parte della Redazione politica dell’*Alpenzeitung*, quotidiano di regime per l'Alto Adige e dell'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio.

Depero da Parigi nel 1925 – presente all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – invita Degasperi a scrivere un articolo da inserire in una nuova rivista avanguardista e futurista “Nucleo Trentino”. Con Depero è segretario nel 1926 della corporazione delle professioni intellettuali e del sindacato nazionale fascista autori e scrittori per le tre Venezie. Il 1927 è segnato dalla pubbli-

cazione del Libro imbullonato Depero - Dinamo Azari, primo esempio di libro-oggetto futurista dove viene messa in risalto l'originalità grafica di Depero.

Degasperi omaggia l'amico con un lungo articolo pubblicato su "L'Arena" l'8 gennaio 1928, con il titolo *L'atlante Depero*.

Tra gennaio e giugno del 1928 Depero soggiorna a Milano con l'intenzione di guadagnare abbastanza per affrontare gli imprevisti del lungo viaggio per New York in autunno. Sono numerose le lettere spedite in questo periodo dall'artista a Degasperi. Depero in questo periodo rilancia idee, temi, inventa collaborazioni e società, esorta l'amico a scrivere durante l'estate, lo incoraggia sul suo ingegno, sulla bontà e attualità dell'iniziativa proposte. Con la partenza di Depero per l'America i rapporti tra i due si fanno più rarefatti. Tra il 1930 e il 1943 Degasperi detiene all'interno del PNF cariche culturali: è fiduciario della GIL e della associazione Fascisti Provinciali, destinata all'assistenza dei professori, insegna, pubblica *Inglese e tedesco per tessitori e chimici tintori*. Nel 1943, collabora per "La provincia di Como"; lavora all'interno dei servizi politici, episodicamente fa da interprete presso il comando tedesco.

La CAS, Corte d'Assise straordinaria, nel giugno del 1945 lo condanna a vent'anni di reclusione, destituzione dall'insegnamento e perdita di pensione. Tra i capi d'imputazione: aver collaborato col tedesco invasore, aver scritto articoli d'apologia fascista ed infine aver organizzato un sistema di spionaggio scolastico. Esce nel giugno 1946 in seguito ad amnistia voluta da Togliatti. In carcere scrive *Come morii due volte*.

Muore a Como il 26 febbraio 1974.

Alcuni stralci del manoscritto *Automi* sono stati corretti e si è reso omogeneo il modo di citare i personaggi e le scene.

AUTOMI NOTTURNO MATTUTINO IN 3 ATTI

I ATTO

I scena

Resy

(bambola danneggiata supina di traverso lo scalino, gli occhi sbarrati al soffitto: in camicia, scomposta: Il braccio destro sotto la testa, il sinistro disteso abbandonato. Visibilissimi gli attacchi meccanici

Dopo un minuto: tre singulti:-Pausa- un latrato lontano. un sospiro)

“Mam-mi-na!”

Ergendosi di scatto a sedere rigida sullo scalino, (evidente chiazza livida sullo zigomo destro e su di una mano che alza e snoda lentamente e meccanicamente verso passandola davanti il volto laccato impassibile più volte. suono di risata amara.

“Son sola? Sola?”

“Interminabile interminabile ossessionante Aspetto almeno il padre della figlia di mamma (sospiro)

“L'uomo interminabile

Mamma m'ha abbandonata lebbrosa scrostata svestita senza parrucca

La lacca si stacca a scaglie per l'afa nella notte di sotto la cipria che m'ha messo l'ultima volta (singhiozzo)

Suo padre mi vede? mi guarda?

Ho osservato che ha terrore a toccarmi. Non m'ha spostata di un millimetro benché salga cento volte ogni giorno a questo davanzale certo mi schiaccerà il viso una volta

E' paurosa questa nuova casa di notte c'è un piccolo gatto che stira la sua agonia su tutte le stuoie e su tutti i scendiletto della casa da una settimana

Certo la notte mani vive invisibili forse il padre lo stirano lo allungano lo stendono Non è che uno spasimo interminabile dagli occhi sbarrati traboccanti alla punta della coda lorda

Ecco lo sento

Ecco che tenta di morire in un botto odo che s'arrampica con uno sforzo immane

S'aggrappa la mia rigidità cogli unghini inverosimili di pallore alla coperta: chiude gli occhi così sospeso fermandosi. Tutta la carcassa è infossata in un respiro terribile. Poi continua, sale, sale arriva sul piano del letto enorme.

Si stende in tutta la sua lunghezza stecchito”

- Pausa -

*Da destra con lento stridore s'incunea dall'interno nella parete un'an-
ta quadrata e corta di ferro il cassetto esce per metà dalla parete men-
tre se ne abbassano i lati scoprendo*

Il selvaggio di legno

*mutilato d'un braccio, di metà d'ambedue le gambe : la testa quadra-
ta - una sola occhiaia vuota a destra: alla stessa altezza A sinistra, il
naso rapace massiccio: la bocca arcata a forno, larghissima: orecchie
orecchini concresciute al volto: asta di ferro dal cranio piramidale -
staccata dal torso cubico*

Dimensioni superiori al naturale di mogano

mormorando con voce di basso profondo:

“Il mio scudo con tre quarti del braccio sinistro.

è rimasto nel cassetto di fondo”

(pausa)

“I galli non hanno più cantato:

I cani hanno smesso di latrare.”

*(s'ode lo sbuffare asmatico d'una locomotiva in manovra: dopo un mi-
nuto lo sferragliamento più vicino degli ultimi carri in corsa)*

Un budello caldo di rumore nella notte.

Un fischio di locomotiva elettrica lontanissimo...

*(Resy s'è con piccoli salti meccanici avvicinata alla cuccetta-cassetto
del guerriero: s'arresta all'altezza della [mia] testa)*

II scena

*(Il quadro allargato a due terzi della scena. Interno disordinatissi-
mo - di cassetto moltiplicato di proporzioni: carte, libri, scatole na-
stri, penne ecc.*

*In alto indietro nello spigolo di due lati la bambola rigida: le gambe
accavallate: il capo chinato).*

Resy

“Come vi chiamano?

(pausa)

di chi siete?

Siete spaventoso...

chi vi ha ridotto così? Abbandonato così?”

Il selvaggio di legno

(grugnito: poi risata rumorosa)

“Cercate le mie gambe i miei piedi, il mio braccio attaccato allo scudo
nel cassetto di fondo
Poi avvitammi la testa nel tronco.”
(*ruggendo: ridendo*)
“Cerca ti dico, muso di lacca!
(*ruggendo, urlando*)
“Voglio andare andare andare
Attaccami la testa le gambe il braccio.
Non voglio più essere prigioniero.
M’ha sconnesso disarticolato gettato chiuso qua dentro l’uomo della faccia pallida di carne!!
Cerca dunque, bambola di carta di lacca di stracci di stoppa!
Cerca!”

Resy

“Perché?
Patite? dite, patite?”

Il selvaggio di legno

“Tu sei una bambola chiami domandi piangi.
Ti scrosti, ti scucisci, ti contorci, ti svuoti.
Patire?
Come è stupido tutto ciò.
Non siamo animali noi.
Non siamo uomini noi.
C’incriniamo, ci spezziamo ci disfiamo.
Non soffriamo.
Ma, cerca, cerca, dunque”

Resy

“Perché? Perché, guerriero di mogano?”
(*scoppiando a piangere*)

Il selvaggio di legno

(*sghignazzando rumorosamente*)
“Vedrai quando sarò intero, il perché.
Hai un’anima, tu, bambola.
E un’anima di vecchia.
Ogni bambola ha un’umana anima di vecchia.
E fai la bambola.
E’ meglio assai la bambola di carne che è la tua mammina

S'io dicessi il perché
un qualunque perché
s'io sapessi dirlo
e non esserlo
non sarei più l'automa selvaggio che sono.”
(la gran testa sbatte a furia nei lati)
“Cerca, cercalo il mio perché
nei cassetti, là, sotto
in fondo!”

Resy

*(scesa sospirando dallo spigolo scomparire a sinistra
s'ode intermittente il miagolio-gorgoglio dell'agonizzare più vicino -
più lontano)*

Il selvaggio di legno

“Muore.
Perché grida? Perché chiama?
Si direbbe ch'io pensi, tanto dico.
Ho due padri e un carnefice.
Uomini.
Chi m'ha creato, chi m'ha fatto, chi m'ha infranto.
I primi due eran condannati a farmi.
Il terzo è temibile.
Doppio multiforme sconcertante.
I visitatori dell'esposizione
dove pendeva sulla juta
e quegli che m'ha rubato
rinchiuso impaccato spedito, spezzato
guardato di rado di sfuggita
ipocritamente vilmente finora:
Tutt'uno. Solo uno. Equivalente. Eguale a se stessi.
Il notturno sputa il suo dispetto dalla fontana
interminabilmente.
ha bambola come un cane umanamente
ulula la sua auto-misericordia
la sua finzione infantile
tragica.”
*(più alto, ora vastissimo, ora acutissimo il miagolio spasmodico del
gatto)*
“L'agonizzante tenta sfuggire alla sua materia.

S'io fossi umano considererei terribile ciò.
Muore perché grida invoca spasima.
Una notte come l'altra
dal cassetto prigion
ho udito la fontana la bambola il gatto, il carceriere.
Un mio respiro dura ore
sincrono, sincrónico alla materia
che mi chiude.
Vivo?"

(Fracasso di legno rotolato trascinato sul legno)

"Temo ora e voglio
un terribile male di libertà e di vita.
uscire a volere a distruggermi?
Ho visto nelle peregrinazioni
della mia prigionia
un aeroplano giallo venato
con tre motori giganti.
Due locomotive a nafta
agganciate a rovescio ai carri
con degli eccentrici nervosi unti
instancabili silenziosi.
Una locomotiva elettrica ronzante
fremente ..."

(risata altissima folle)

II ATTO

I scena

*Quadro - dettaglio di stazione ferroviaria presso campo d'aviazione.
Intrico di rotaie e di fili aerei.*

Nello sfondo torre di vedetta del campo. A mezza scena due locomotive su diverse rotaie una a vapore, una a elettricità.

E' l'alba.

Sibili urli richiami. Campane segnali.

Vicenda di lumi colorati.

*La macchina a vapore è sotto pressione: si apre e richiude intermitten-
temente la porta della fornace.*

Rado andirivieni di operai.

Sulla torre di vedetta compare dopo una pausa

Il selvaggio di legno

Scrutando attorno in basso:

“Resy! Resy!”

(gli rispondono tre fischi successivi e diversi)

“Resy!”

(Rombo di motori lontano; pausa)

“Più alto, più alto!”

S’arrampica sull’asta della bandiera.

“Quando tutta l’aria sarà drogata della mia atmosfera
sarò ebbro e felice

Oh, oh ??!

Cosa son mai tutti questi automi aggiogati alle innumerevoli bestie da
soma, qui sotto,

nel fumo che parla all’altro fumo,
che vien su dagli orecchi eretti fischianti
dei cento automi scottanti?”

Ride, poi chinandosi:

“Resy? ... Resy!

Muso di lacca è inciampata presso la passerella ...”

(volgendo le spalle alla ribalta)

“L’omino ha detto che odia gli aeroplani.

Ripetono la serie degli schiavi animali vinti.

Urlando acutissimo, salendo ancora per l’antenna:

“Io sono al vertice
della nuovissima gerarchia d’automati.”

*Un treno merci passa con fracasso fra le locomotive e la torre: il Sel-
vaggio fa dei gran gesti orizzontali collo scudo.*

II scena

Resy

*Sboccando da sinistra correndo, incerta, incespicante, si lancia ad ar-
rampicarsi sul tetto della cabina di manovra della motrice elettrica.*

*Gli sbuffi di fumo e scintille dell’altra macchina l’arroventano a trat-
ti di riverberi.*

“Selvaggio di mogano, Selvaggio di mogano!”

Il selvaggio di legno

“Qui, qui, quassù,

muso di lacca

Hai visto l’omino?”

Resy

Improvvisamente inginocchiata sul tetto della cabina si sporge a guardare nei vetri potenti le luci di ordigni.

Il selvaggio di legno

“Il viatico di curiosità

le spezza le reni.

Resy! Resy!

Io la chiamo come fossimo

una ridicola coppia umana.”

D'un tratto lo investe l'occhio accecante d'un riflettore vicino.

“Sì, sì, gridando più forte

per affermare, sono,

non per interrogare, no!”

Resy

Volgendo a lui la testa china:

“Cosa affermi, Selvaggio?”

Quattro enormi braccia metalliche spuntano dai vetri e l'afferrano traendola nell'interno della cabina.

III ATTO

IV scena

In ottavo di scena spaccatura viola-argento altissima levigatissima stretta profonda col terreno declinante a tergo di Lift e della Bambina di identica statura, laccati di bianco il volto e il cranio: illuminati intermittenemente di sotto le vesti carta seta. Addossati alle opposte pareti, vibranti le vesti illuminate per la corrente or diaccia or torrida che li assorbe dal profondo:

Lift

“Il fiato di tuo padre, lo senti come scannella il solco della spaccatura? Non parli? Cadi?”

La Bambina

“Toccami vicino, cogli occhi madreperla. (S'accovacciano abbracciandosi) Baciarmi. Laggiù sono gli automi. Lassù è il padre. Aspettiamo.”

Lift

(Piange)

La Bambina

(salendo sulle sue spalle, tastando le pareti) “Lift, noi siamo fuori la porta didietro del suo cervello.

Ed egli di là ha perduta la chiave, lo sai.”

Lift

“Non sappiamo dov’è la porta.” *(-pausa- le pareti della spaccatura si striano di brividi: i due corpicini si gonfiano e sgonfiano sempre più precipitosamente di luce e tremito.)*

La Bambina

(balzata a terra, afferrata la testa di Lift, scotendola forsennatamente ...)

Lift

(divincolandosi urlando) “No! no! Non è vero! Parte la calotta della mia testa sotto la cabina volante! No! No! Non la vedi nell’imbuto viola dondolante, sballonzolante, ululante? Non senti che scende precipita a schiacciarci a soffocarci?!”

La Bambina

(ha lasciato Lift la cui testa continua a dimenarsi sul collo sempre più lungo. Ridendo altissima) “Ora ti dirò: sì, ti dirò. Non è vero: La cabina naviga allo zenit imperturbabile sulla vetta dal respiro ebbro di Cinque Automi.”

Ora so: ora ti dico: ora lo sento: noi siamo, io sono negli strapiombi enormi spaventosi dentro il suo cervello! Oh, oh, sotto le nuche sterili delle giogaie dentate del suo cervello! Rannicchiati, stesi spalmati sull’orlo di tante voragini! Tu? Tu? *(Lift si è spento, inflaccidito pur continuando a muoversi)* Tu..., chi sei? Chi sei? Che fai qui dentro ora che egli mette qui dentro il suo cervello una mano lungo le lesene d’argento scottanti a trarne fuori a soffiarmi fuori al mio destino? Come sei tu caduto dalla cabina turacciolo dentro il cranio siderale di mio padre? La sua mano ti disfarà ... cosa sei tu? Automa? Animale? Umano?” *(prendendo a strapparli le vesti)*

Lift

(lentamente piagnucolando dimenandosi) “Ero gesto e mezzo, figura e servitù?”

(Avvicinarsi delle pareti. Urla di Lift e della Bambina.

Lift

(Le gambine divaricate su pioli invisibili sale rapidamente: fermo al sommo esilissimo seminudo vibrante) “Non senti lo stantuffo cabina nel cervello di tuo padre? Guardati, Bambina! Come sono salito? Io, figura e gesto? Tu resti. Il suo cervello m’erutta dal boccaporto. Lo senti come entra di corsa irrefrenabile disperato a cercare te, preziosa, viva, identica?”

(Salendo solo visibili le gambe) “Oh, omino, che tempesta esplode rugge alla soglia del tuo cranio immane! Chi ti salverà?” *(Risata altissima scomparendo)*

Pausa.

Due passi sonori: poi un grido acutissimo e un corpo invisibile gonfiando la parete precipita sfracellandosi nel profondo. La Bambina dapprima immobile rigida, le pupille volte all’insù, annaspa per seguire Lift verso l’alto, ma è riuscita a salire pochi pioli, quando con fracasso infernale irrompono in salita il Selvaggio di Legno, il Fuochista Nero, Resy, Cinque Automi. Il Selvaggio di Legno afferrata la Bambina per le gambine le spezza la nuca e fa il gesto di lanciarla: le pareti si raccolgono di scatto assorbendo gli Automi e il loro urlo.

V scena

Scena intera. Sfondo ai lati concavi amplissimi bassi di mobili acque verdi e nere frementi. In quest’uovo rullante l’Omino tutto verde, allungato appuntito, il cranio concresciuto alla schiena eretto sicuro, in continuo moto, scivola lungo le pareti silenziosamente. Nella cavità mobile su giù del fondo infissa nel pernio di un’elica enorme di cristallo rotante la testa indaco bellissima del Volatore senza bocca e le mani spasmodicamente aperte. Tosse-motore.

l’Omino

“Ch’io ti liberi, dopo che t’ho infisso, domato? *(ride)* Oh, muto delle arie, ho vinto! Ho vinto! *(Arrestandosi un minuto per guardare negli occhi freddi del volatore)* No? Non passerò l’elica? Ah, Ah!”

TELA

NICOLETTA BOSCHIERO. Laureata in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Padova con indirizzo storico artistico, ha conseguito il dottorato in Storia dell'arte presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte contemporanea dell'Università degli Studi di Siena. Ha preso servizio presso il Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto come conservatore, tramite concorso, nel 1990. Dal 1998 al 2008 è stata responsabile delle raccolte d'arte, ha curato mostre temporanee con pubblicazione di cataloghi. È responsabile della Casa d'arte futurista Depero riaperta il 17 gennaio 2009.

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 129-139	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	---------------	-------------

ARCHIVI DI MUSICA FUTURISTA IN ITALIA: SCHEDE INFORMATIVE

DUCCIO DOGHERIA

Per agevolare lo studio della musica maturata, in Italia, attorno al Movimento futurista, ci sembra utile tracciare alcune sintetiche schede inerenti alcuni fondi archivistici (e relativi istituti conservatori) in cui è possibile rintracciare la documentazione lasciata dai principali esponenti del futurismo musicale. Le schede sono state realizzate in gran parte grazie alle informazioni fornite dagli stessi istituti di conservazione, che si ringraziano.

Fondo Balilla Pratella ***Fondazione Primo Conti - Fiesole***

Villa le Coste, via G. Dupré 18, 50014 Fiesole, Firenze
Tel.: 055.597095 - fax: 055.5978145
archivio@fondazioneprimoconti.org
www.fondazioneprimoconti.org
La fondazione

La Fondazione Primo Conti ha sede nella quattrocentesca Villa “Le Coste”, che per molti anni fu l’abitazione del pittore e scrittore fiorentino. Acquistata nel 1945, la villa è divenuta sede della Fondazione quando quest’ultima venne istituita, come Centro di Documentazione e Ricerche sulle Avanguardie Storiche, nel 1980, grazie alla donazione del-

la famiglia Conti. Il Centro realizza il sogno, a lungo coltivato da Primo Conti *“di conservare il ricordo e la testimonianza dei più importanti movimenti novatori del Novecento”*.

La Fondazione si divide in tre sezioni: il Museo delle opere di Primo Conti, l'Archivio e lo Studio.

Il Museo e l'Archivio rappresentano nel loro insieme un Centro unico in Italia per ripercorrere e ricostruire con rigore scientifico la vicenda dell'Avanguardia storica che tanto profondamente connotò i movimenti letterari e artistici di tanta parte del Novecento. Obiettivi privilegiati della Fondazione sono infatti lo studio, la promozione e la diffusione del patrimonio artistico e letterario legato alla figura di Primo Conti, insieme alla valorizzazione del patrimonio pittorico, letterario e musicale legato al complesso periodo delle avanguardie storiche.

L'archivio

Nell'Archivio, che si trova al piano superiore della villa, sono conservati numerosi fondi che costituiscono la sezione documentaria della Fondazione e che appartennero ai protagonisti della scena culturale del primo Novecento: citiamo, tra gli altri, gli archivi di Papini, Conti, Pavolini, Carocci, Contri, Meriano, Ferrero, Viani, Pea, Samminiatelli, Balilla Pratella e un fondo librario sul Futurismo composto per lo più da prime edizioni.

Nel complesso si tratta di un patrimonio di più di centomila documenti, variamente distribuiti fra missive, manoscritti, disegni e foto d'epoca.

Il materiale è suddiviso all'interno di ciascun fondo secondo un ordine alfabetico e cronologico, a disposizione di un pubblico specialistico costituito da studiosi e ricercatori. Notevole per il suo interesse storico e letterario è anche la collezione di riviste, giornali e periodici futuristi, fra cui si ricordano il numero de *“Le Figaro”* del 1909 in cui uscì il primo manifesto del Futurismo, la raccolta completa dei Manifesti originali del Futurismo, la serie iniziale della rivista *“Noi”* con le xilografie di Enrico Prampolini e la collezione della piccola rivista fiorentina *“L'Enciclopedia”*, considerata uno dei rari esempi di Dada italiano.

Deigna di nota anche la vasta biblioteca, collocata nella sala riservata alla consultazione, che conserva al suo interno numerosi volumi costituiti per la maggior parte da cataloghi di mostre, pubblicazioni di studi inerenti i movimenti pittorico-letterari del primo Novecento italiano ed europeo, edizioni di carteggi fra i diversi personaggi della cultura nove-

centesca. Le opere sono consultabili ma escluse dal prestito. Sempre nella sala di consultazione è conservata la collezione di cataloghi e *dépliant* relativa agli anni 1913-1970, parte integrante del Fondo Conti.

Il patrimonio librario della Fondazione è costituito inoltre dalla ricca biblioteca del Fondo Gioacchino Contri, dalla biblioteca privata di Primo Conti e dalle piccole biblioteche annesse ai vari fondi documentari; complessivamente si tratta di circa tremilacinquecento unità.

Fondo Balilla Pratella

Il Fondo Francesco Balilla Pratella, in concessione d'uso alla Fondazione dalla Regione Toscana dal 1985, si divide nelle seguenti sezioni:

Corrispondenza (con i suoi 4400 documenti è senz'altro la sezione più cospicua), che raccoglie le lettere indirizzate a Pratella da numerosi corrispondenti, fra i quali Bacchelli, Balla, Bastianelli, Boccioni, Bragaglia, Broglio, Cangiullo, Casella, Corradini, De Pisis, Farfa, Filia, Marinetti, Mazza, Missiroli, Mussolini Benito e Arnaldo, Palazzeschi, Pizzetti, Russolo, Settimelli, Viani;

Manoscritti, che registra la presenza di due dattiloscritti a firma di Remo Chiti e Emilio Settimelli;

Rassegna Stampa, che conserva gli articoli tratti da quotidiani e riviste sull'opera di Pratella, da quest'ultimo riuniti e sistemati in quaderni variamente titolati ("Pro memoria", "Articoli sul Futurismo", "Pro musicisti futuristi");

Periodici, con varie testate fra le quali si ricordano "Comoedia", "L'osservatore", "La fiera letteraria", "Stile futurista", "Noi";

Materiale a stampa, che raccoglie bozze, fogli sparsi, fotocopie di lettere presenti in originale nella sezione Corrispondenza;

Biblioteca, che presenta una raccolta di prime edizioni legate al futurismo, spesso con dedica.

Il Fondo è stato interamente catalogato, compresa la piccola biblioteca annessa che comprende 75 volumi. La consultazione del Fondo avviene per appuntamento; per l'ammissione alla consultazione dei materiali è richiesta agli studenti, ai laureandi e ai dottorandi una lettera di presentazione da parte del docente. Si effettua un servizio di informazione archivistica, anche a distanza. L'inventario informatizzato del Fondo Balilla Pratella è consultabile on line:

http://www.fondazioneprimoconti.org/archivio/catalogo_webif.html

***Fondo Balilla Pratella
Biblioteca Comunale Fabrizio Trisi***

Piazza Trisi 19, 48022 Lugo (Ravenna)
Tel.: 0545.38556
trisi@comune.lugo.ra.it
www.comune.lugo.ra.it/trisi

La biblioteca e l'archivio

L'origine della Biblioteca Comunale "F. Trisi" risale alla seconda metà del Seicento con la formazione della "libreria" del Collegio, sorto per volontà testamentaria del nobile lughese Fabrizio Trisi. Nel 1803 la biblioteca, già collocata nell'attuale Palazzo Trisi edificato su progetto dell'architetto Cosimo Morelli, fu ufficialmente aperta al pubblico e prese il nome di Biblioteca Comunale "F. Trisi". Un consistente incremento delle raccolte librerie si ebbe in epoca napoleonica, quando vi confluirono i fondi degli Ordini Religiosi soppressi; nel caso di Lugo significò incamerare i libri di Domenicani, Francescani, Carmelitani e Cappuccini, che disponevano di biblioteche significative. Nel corso dell'Ottocento e del Novecento l'arricchimento delle collezioni fu dovuto principalmente all'acquisizione di importanti fondi librari e documentari pervenuti per donazione di privati e per acquisto da parte dell'Amministrazione Comunale.

Oggi la biblioteca annovera un patrimonio di oltre 192.000 unità bibliografiche, tra cui manoscritti e autografi, incunaboli, cinquecentine e altre edizioni di pregio, periodici, stampe, disegni, immagini iconografiche e materiale multimediale. Tra i fondi si menzionano quelli del matematico Silvestro Gherardi, del letterato Luigi Crisostomo Ferrucci, del latinista Luigi Graziani, dei musicisti Luigi e Giuseppe Malerbi, dell'aviatore Francesco Baracca, del bibliofilo Pietro Cavallini, della famiglia Rossi Ferrucci e del musicista e compositore Francesco Balilla Pratella.

La biblioteca fa parte della rete bibliotecaria di Romagna, offre servizi di pubblica lettura ai cittadini di tutte le fasce d'età e svolge attività di promozione culturale, di sperimentazione didattica e di divulgazione scientifica in collaborazione con scuole, istituti e associazioni culturali.

Fondo Balilla Pratella

L'Amministrazione Comunale di Lugo ha acquisito il Fondo del compositore e musicista Francesco Balilla Pratella nel 2001, esaudendo in tale modo anche il desiderio della figlia Eda di destinare alla Biblioteca Trisi le 'carte', gli spartiti e i libri del padre. Pratella (Lugo 1880 - Ravenna 1955) ha così idealmente ristabilito il forte legame che da sempre l'ha unito alla città natale, dove apprese gli iniziali rudimenti musicali, ottenne i primi risultati artistici e dove svolse una lunga attività di insegnante e direttore presso la Scuola di Musica Malerbi.

Il Fondo Pratella è provvisto di un inventario e di recente è stato oggetto di una scientifica opera di catalogazione, anche se ancora parziale. Esso è costituito da 152 opere manoscritte autografe e 150 a stampa del compositore, da 1293 pubblicazioni di altri autori, da periodici e numerosi materiali documentari di diversa natura, tra cui manoscritti, lettere, appunti, ritagli di giornale, fotografie, cartoline e altre immagini iconografiche.

I libri e gli spartiti musicali con dedica autografa (Antonio Beltramelli, Armando Cavalli, Oreste Marchesi, Marino Moretti, Alfredo Panzini, Aldo Spallicci, Paolo Toschi, Antonio Ricci Signorini) e la corrispondenza (disponibile su microfilm, considerato che la maggior parte d'essa, unitamente ad altri materiali a stampa, è conservata presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole), testimoniano i numerosi legami e rapporti che Pratella intrattenne con musicisti, scrittori, artisti, allievi ed altri intellettuali del tempo.

E' stato recentemente integrato nel Fondo anche il materiale documentario e iconografico utilizzato in occasione della Mostra "*Francesco Balilla Pratella 1880-1955*", curata da Gian Franco Maffina nel 1980, per molti anni rimasto in deposito presso la Fondazione Russo-Pratella di Varese. Sono presenti alcuni bozzetti originali di scenografie di Esodo Pratelli e lettere autografe di Umberto Boccioni, Paolo Buzzi, Gian Francesco Malipiero, Filippo Tommaso Marinetti, Pietro Mascagni, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Enrico Prampolini, Luigi Russolo.

Le opere e gli scritti di Pratella denotano l'ampiezza e le peculiarità della sua attività artistica, che spaziava dalla direzione d'orchestra alla composizione musicale (opere teatrali, musiche da camera, sinfoniche e popolari), fino alla scrittura di trattati teorici di musicologia, libri sul folklore e l'etnofonia, numerosi articoli e saggi pubblicati su giornali e riviste dell'epoca.

L'attenzione che Pratella riservava alla stampa e alla critica, spe-

cialmente in occasione delle sue esibizioni, è documentata nel Fondo da raccolte di rassegna stampa comprendenti anche inviti, locandine, *depliant* e volantini, riuniti in buste dallo stesso musicista.

Dieci *Album* di diverse dimensioni, curati e annotati personalmente da Pratella, con stampe, xilografie, incisioni, disegni di caricature, scenografie, fotografie ed altre immagini, costituiscono una sorta di diario della memoria visiva, in cui l'artista ha conservato i ricordi di una vita.

Fondo Casavola

Biblioteca Provinciale S. Teresa Dei Maschi-De Gemmis – Bari

Strada Lamberti 4, 70122 Bari

Tel.: 080.5210484 / 5249738 – fax: 080.5213142

info@bibliotecaprovinciale.bari.it

www.bibliotecaprovinciale.bari.it

La biblioteca

La Biblioteca Provinciale S. Teresa Dei Maschi-De Gemmis di Bari nasce dalla passione per la cultura meridionale di un bibliofilo, il barone De Gemmis, che nel 1960 donò alla Provincia di Bari l'intero *corpus* documentario della sua biblioteca privata.

La Biblioteca è stata caratterizzata fin dal suo nascere dalla presenza di fonti documentarie strettamente legate alla storia pugliese e delle regioni meridionali. La parte più consistente del patrimonio librario comprende infatti raccolte di volumi riguardanti i più significativi fenomeni politici, amministrativi, sociali, economici, della storia e delle istituzioni del Regno di Napoli, nonché raccolte di storia locale di diverse città pugliesi e meridionali, opere di autori pugliesi assieme ai fondi sulle famiglie che hanno rivestito un ruolo importante in Puglia e nel Mezzogiorno.

Complessivamente il patrimonio librario è costituito da circa 70.000 unità comprendenti volumi, opuscoli, carte sciolte a stampa, distribuite nelle sezioni Storia d'Italia, Storia del Regno di Napoli fino al 1815, Storia del Regno delle Due Sicilie, Questione meridionale, Storia di Puglia, Storia del socialismo e del movimento operaio, Storia dell'Arte, Araldica, Numismatica, Antropologia Culturale, Sociologia, Folklore e Storia della Moda e del Costume. Ciascuna delle sezioni indicate si articola in sottosezioni corrispondenti a discipline specialistiche. Un filone in costante incremento è rappresentato dalla documentazione relati-

va alla storia delle donne, del costume e della moda, nella misura in cui la rappresentazione del femminile ha assunto nel tempo una chiara valenza socio-culturale con le implicazioni che il fenomeno comporta nel contesto meridionale.

L'archivio

La Sezione manoscritti della Biblioteca comprende documenti cartacei e pergamenei di argomento prevalentemente pugliese, in origine selezionati e raccolti da Gennaro De Gemmis con l'intento di formare il primo nucleo di un archivio storico della Puglia.

Dagli anni della donazione ad oggi, la biblioteca si è ingrandita notevolmente e la sezione Manoscritti è andata arricchendosi di nuovi fondi archivistici, donati o acquistati dall'Amministrazione Provinciale di Bari.

Attualmente la sezione è suddivisa in fondi riconoscibili dal nome dello storico o del personaggio da cui proviene:

Fondo Gennaro De Gemmis (378 buste), Fondo pergameneo (250 pergamene datate tra il XII ed il XVIII secolo), Fondo Francesco Saverio Vista (18 buste), Fondo Giovanni Battista Beltrani (72 buste), Fondo Francesco Saverio Colavecchio (1 busta), Fondo Giovanni Vincenzo Rogadeo (4 buste), Fondo Antonio Lucarelli (18 buste), Fondo Saverio La Sorsa (8 buste), Fondo Tommaso Fiore (1 busta), Fondo Eugenio Laricchiuta (1 busta e circa 700 opuscoli relativi alla storia del socialismo e del movimento operaio italiano), Fondo Giovanni Colella (2380 unità archivistiche), Fondo Piero Delfino Pesce (140 buste), Fondo Franco Casavola (21 buste).

Fondo Franco Casavola

E' composto prevalentemente da spartiti musicali, fotografie, dediche di estimatori, libri, bozze di lettere, cartoline, disegni, caricature, ritagli di articoli. Compositore, direttore d'orchestra, critico musicale, novellista, intellettuale, Franco Casavola (1891 - 1955) è stato tra i più fervidi rappresentanti del futurismo meridionale. Il fondo, acquisito dalla Biblioteca De Gemmis nel 1995 grazie alla donazione fatta dagli eredi del musicista (famiglia Suglia), si presentava suddiviso in cinque macrogruppi: manoscritti, dattiloscritti, pubblicazioni, locandine, corrispondenza, pagine musicali.

Per facilitare la consultazione si è deciso di suddividere ulteriormente il materiale dell'Archivio Casavola in 9 distinte sezioni, contenute in 21 buste:

- Articoli
- Corrispondenza
- Dattiloscritti
- Documenti sul Futurismo
- Locandine
- Manoscritti
- Musiche
- Pubblicazioni
- Varie

La sezione *Articoli* raccoglie la rassegna stampa incentrata sull'attività musicale di Casavola, ma anche articoli di vario interesse raccolti dal musicista e articoli che portano la sua firma. Essi sono ordinati cronologicamente; non essendo stata fatta distinzione tra gli articoli raccolti da Casavola e quelli raccolti dagli eredi, gli estremi cronologici sono: 1 novembre 1909 – 22 agosto 1993.

La sezione *Corrispondenza* raccoglie, in ordine cronologico (1912-1954) lettere, telegrammi, cartoline, biglietti e contabilità appartenuta a Casavola, ad esclusione delle lettere a carattere privato. Tra i corrispondenti si segnalano lettere di Hrand Nazariantz, Ottorino Respighi, Edizioni Ricordi, Enrico Piceni, Benito Mussolini, Vincenzo Tangaro, Ettore Zappardi, Mario Mazz, Pasquale La Rotella, Costantino Tof e Luigi Russolo.

La sezione *Dattiloscritti* raccoglie materiale estremamente eterogeneo: bozze per articoli, libretti d'opera, liriche, novelle, manifesti, saggi, sceneggiature e altro ancora. Tale materiale è stato suddiviso per genere e, successivamente, per progressione alfabetica del titolo.

La quarta sezione, denominata *Documenti sul Futurismo* raccoglie materiale eterogeneo (saggi, manifesti, volantini e altro ancora) inerenti il Futurismo, principalmente nella sua espressione musicale.

La sezione *Locandine* raccoglie 46 tra manifesti e programmi di concerti tenuti da Casavola, oppure comprendenti opere del Maestro. Anche in questo caso non è stata fatta distinzione tra materiale raccolto da Casavola stesso e materiale raccolto dagli eredi, pertanto la cronologia dal gennaio del 1919 si spinge fino al marzo del 1983.

La sezione *Manoscritti* raccoglie scritti autografi di Casavola e altri: articoli, racconti, liriche, romanzi, sceneggiature, saggi, odi e vari appunti. Essendo datata solo una minima parte del materiale, si è scelto di ordinarlo per autore.

La sezione *Musiche* è costituita da una mole considerevole di materiale musicale che documenta l'attività del compositore pugliese. Sono raccolti spartiti, partiture, appunti, bozze di strumentazione e altro ancora, il tutto catalogato seguendo l'ordine alfabetico del genere a cui il materiale appartiene. Oltre alle opere edite, sono conservati numerosi documenti musicali appartenenti alla stagione futurista che i musicologi ritenevano disperse o distrutte dall'autore stesso. In particolare sono state ritrovate numerose liriche per canto e pianoforte su testi di D'Annunzio, Ada Negri, Pascoli, Nazariantz, due danze del balletto *Cabaret Epilettico*, i balletti *La Ballata degli Gnomi*, *Piedigrotta* (che prevedeva l'uso di strumenti folkloristici napoletani), *Fantasia Meccanica* e *La danza dell'Elica* (che prevedeva l'utilizzo di motore a scoppio, macchina del vento e strumenti d'orchestra), oltre alle pantomime *Il Mercante di Cuori* e *Tre Momenti*, quest'ultima con indicazioni per arco enarmonico e intonarumori.

L'ottava sezione, *Pubblicazioni*, raccoglie svariato ed eterogeneo materiale a stampa: programmi di sala, saggi, novelle, libretti d'opera e altro ancora.

L'ultima sezione, *Varie*, raccoglie solo quattro documenti: una tessera congressistica, alcune fotografie utilizzate per la scenografia dell'opera *Salammbò*, un disegno de *Il Gobbo del Califfo* e un ritaglio di giornale con una fotografia del set di *Ippopotami all'alba*, film musicato da Casavola.

Del fondo, consultabile previo appuntamento, esiste l'inventario cartaceo: GRAZIA SEBASTIANI, *Il Fondo Musicale "Franco Casavola"*, Modugno, Edizioni dal Sud 1996.

Fondo Alfredo Casella
Fondazione Giorgio Cini - Venezia

Isola di San Giorgio Maggiore, 30124 Venezia

Tel.: 041.2710229 - fax 041.5223563

fondacini@cini.it

www.cini.it

Per informazioni specifiche sul fondo Casella:

Istituto per la Musica, Isola di San Giorgio Maggiore, 30124 Venezia

Tel.: 041 2710220 (ore 8.30 - 12.30) - fax 041 2710215

musica@cini.it

La fondazione e le collezioni d'arte

La Fondazione Giorgio Cini fu istituita dal Conte Vittorio Cini, in ricordo del figlio Giorgio, con lo scopo di restaurare l'Isola di San Giorgio Maggiore, gravemente degradata da quasi centocinquanta anni di occupazione militare, per reinserirla nella vita di Venezia e farne un centro internazionale di attività culturali. La rilevanza dell'impresa, una delle maggiori - come iniziativa privata - del XX secolo, è testimoniata, oltre che dall'investimento iniziale per il restauro, dalle manifestazioni promosse e ospitate e dal patrimonio, soprattutto artistico, che è conservato alla Fondazione sull'Isola e, dal 1984, presso la Galleria di Palazzo Cini a San Vio.

La parte più importante delle raccolte è stata donata dal fondatore, Conte Vittorio Cini, che le aveva acquistate come dotazione per la Fondazione al termine dei restauri del complesso monumentale di San Giorgio e contestualmente all'avvio delle attività culturali (primi anni Sessanta); altri nuclei si trovavano nel Castello di Monselice (restaurato e riarredato tra il 1935 e il 1940, donato alla Fondazione nel 1971 e da questa poi ceduto alla Regione Veneto), o erano acquisizioni frutto della sua appassionata e multiforme attività di collezionista. Vi sono poi i lasciti di personalità della cultura, collezionisti e artisti legati da rapporti di amicizia diretta con il fondatore e, in seguito, dalla stima per l'istituzione da lui creata.

I fondi e gli archivi

Nel corso degli anni la Fondazione è entrata in possesso, per acquisizione o per lasciti e donazioni, di fondi, archivi, biblioteche di diversi ambiti disciplinari. Si tratta di una serie di documenti, autografi, carteggi, fondi librari, disegni, fotografie e altro ancora, che i protagonisti, o i rispettivi eredi, hanno voluto definitivamente affidare alla Fondazione, a testimonianza del prestigio culturale degli Istituti di San Giorgio; un materiale inedito e prezioso che, dopo essere stato ordinato e catalogato, viene messo a disposizione degli studiosi per le loro ricerche.

I fondi conservati sono quelli di: Boito, Casella, Chilesotti, Cisilino, Cortese, Daniélou, Duse, Malipiero, Milloss, Respighi, Rolandi, Rota, Rudge, Sartori, Togni. Sono inoltre presenti l'Archivio iconografico teatrale, l'Archivio lessicale veneto, una microfilmoteca di musica e una di storia.

Oltre al fondo Alfredo Casella, può risultare di qualche interesse agli studiosi di musica futurista anche il fondo del compositore Gian France-

sco Malipiero (1882-1973). Tale fondo comprende, oltre a una biblioteca di 1300 volumi, partiture, manoscritti autografi e carteggi.

Fondo Alfredo Casella

Il Fondo è costituito da circa 23.000 documenti in originale e in copia fotostatica o fotografica dagli archivi di Alfredo Casella. Esso è suddiviso in sette sezioni: Carteggi, Scritti, Autografi musicali, Programmi di sala, Recensioni e scritti critici, Fotografie, Documenti vari.

Di particolare interesse risultano: la sezione *Carteggi*, costituita da 5298 documenti, per la maggior parte (oltre 3000 unità) indirizzati a Casella e comprendenti numerose lettere di musicisti; la sezione *Scritti* (539 documenti), comprendente sia testi a stampa che dattiloscritti e autografi di Casella; la sezione *Autografi musicali* (202 documenti), schedata secondo gli standard dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali, che raccoglie - oltre alle partiture originali di Casella - copie di musiche di altri compositori (Scarlatti, Vivaldi e altri) che egli elaborò o revisionò; la sezione *Programmi di sala* (1067 documenti), che raccoglie anche locandine, biglietti d'invito e materiale affine, nonché materiale relativo a manifestazioni musicali dedicate a Casella tenutesi successivamente alla sua morte; la sezione *Recensioni e scritti critici* (2616 documenti), che documenta fin dal 1894, soprattutto attraverso ritagli stampa, l'attività musicale di Casella.

Del fondo è stato pubblicato un inventario a stampa in quattro volumi: FRANCESCA ROMANA CONTI e MILA DE SANTIS, *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, Olschki, Firenze 1992.

A parziale integrazione di quanto pubblicato, segnaliamo, oltre al saggio di Francesca Velardita sui Fondi Russolo del Mart, altri due significativi fondi titolati ad altrettanti musicisti futuristi:

Fondo Ugo Piatti, conservato presso gli eredi dell'artista

Fondo Luigi Russolo, conservato presso la Fondazione Russolo-Pratella, Varese.

DUCCIO DOGHERIA. Laureato a Ravenna in Conservazione dei Beni Culturali, specializzato a Bologna in Storia dell'arte contemporanea, ha partecipato dal 2005 al 2009 alla catalogazione del patrimonio storico-artistico conservato nelle chiese del Trentino. Attualmente lavora come funzionario storico-artistico per il settore archivi del Mart di Rovereto. Collabora con i periodici "Qt-Questotrentino", "Charta", "Il Curioso", "Exibart" e "Art e dossier".

Studi Trentini di Scienze Storiche	A. LXXXVIII	Sezione I – 4	pagg. 141-152	Trento 2009
------------------------------------	-------------	---------------	---------------	-------------

DAL SUONO AL RUMORE TRA LE CARTE DEGLI ARCHIVI FUTURISTI DEL MART

FRANCESCA VELARDITA

Nell'anno del centenario del futurismo, non sono mancate opportunità di approfondire la conoscenza della prima e più significativa delle avanguardie storiche del '900. Ma parlare di futurismo al Mart non ha niente di occasionale: fa parte della storia del museo, dalla sua istituzione ad oggi senza soluzione di continuità. Il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto nasce dalla confluenza del Museo provinciale d'arte e della Galleria Permanente e Museo Storico Depero. Nel 1959 Fortunato Depero, artista futurista della seconda generazione, realizza, grazie ad un accordo con il Comune di Rovereto, il primo museo futurista d'Italia¹ in cui espone la sua variegata produzione artistica: dagli arazzi alle tele, dai disegni ai giocattoli, dalle fotografie agli eco della stampa e ai mobili. Dopo la sua morte, avvenuta l'anno successivo l'apertura della galleria, e dopo quella della moglie Rosetta Amadori (1976), tutta la produzione dell'artista trentino, compreso il suo archivio personale, passa al Comune di Rovereto e, nel 1987²,

¹ *Catalogo della Galleria e Museo Depero Rovereto. Il primo museo futurista d'Italia*, Trento 1959. La Galleria Museo Depero è rimasta chiusa dalla fine degli anni '90 al gennaio 2009 per lavori di ristrutturazione e messa a norma degli spazi. Oggi la Casa d'Arte Futurista Depero, nel cuore del centro storico di Rovereto, offre, nel suo rinnovato assetto architettonico e grazie all'originale allestimento museografico, la possibilità di riscoprire la vivacità, la freschezza, il genio e la fantasia dell'artista trentino. *Casa d'Arte Futurista Depero*, a cura di N. BOSCHIERO, Rovereto (TN) 2008.

² Il Mart viene istituito con la legge provinciale n. 32 del 23 novembre 1987.

al Mart. Ma l'affinità tra il museo e il futurismo cresce nel corso degli anni quando le collezioni d'arte si arricchiscono, grazie per lo più a donazioni di collezionisti privati, di opere dei maggiori rappresentanti del movimento: Carlo Carrà, Luigi Russolo, Tullio Crali, Thayaht (Ernesto Michahelles), Gino Severini, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Enrico Prampolini, Gerardo Dottori. La presenza dell'archivio Depero a Rovereto induce Angiolo Mazzoni, ingegnere e architetto molto attivo tra le due guerre nella progettazione di stazioni ferroviarie ed edifici postali³, a consegnare anche il suo archivio alla città per sottolineare la sua adesione al futurismo. La raccolta di archivi futuristi si impreziosisce e si implementa fino a far diventare oggi l'Archivio del '900 del Mart, un punto di riferimento imprescindibile per lo studio e la ricerca del movimento marinettiano, grazie alla presenza dei fondi degli artisti Gino Severini, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Tullio Crali, Thayaht, di Mino Somenzi, critico e giornalista fondatore delle riviste "Futurismo" e "Artecrazia", di Nina e Marietta Angelini, fide segretarie di F. T. Marinetti, e della danzatrice futurista Giannina Censi⁴.

Alla fine degli anni Novanta, il Mart realizza un progetto che, in precedenza, era già stato nell'animo di Benedetta Marinetti così come di Maria Zanovello, moglie di Luigi Russolo⁵: la fondazione di un centro di studi sul futurismo. Il CISF vanta oggi numerose pubblicazioni, tra cui l'utilissimo dizionario del futurismo con più di mille voci biografiche e tematiche⁶, e importanti iniziative come il convegno internazionale sugli archivi futuristi organizzato in collaborazione con The Beinecke Rare and Manuscript Library di Yale⁷. Il Mart non è certo l'unica istituzione in Italia che conserva archivi futuristi ma spicca, oltre che per la qualità, anche per la quantità di fondi e per la pregiata biblioteca specialistica che si affianca alle raccolte documentarie agevolando e completando la ricerca.

Nonostante queste premesse, la documentazione sulla musica futurista non è molto cospicua negli archivi del museo. La presenza del fon-

³ Angiolo Mazzoni (1894-1979). *Architetto nell'Italia tra le due guerre*, Casa-
leccchio di Reno (BO) 1984.

⁴ *Guida all'Archivio del '900. Biblioteca e fondi archivistici*, a cura di R. AN-
TOLINI e P. PETTENELLA, Milano 2003.

⁵ C. BELTRAMI, *Il Fondo Russolo del Mart*, in *Luigi Russolo: vita e opere di un
futurista*, a cura di F. TAGLIAPIETRA e A. GASPAROTTO, Milano 2006.

⁶ *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. GODOLI, Firenze 2001.

⁷ *Futurismo. Dall'avanguardia alla memoria*, atti del convegno (Rovereto, 13-
15 marzo 2003), Milano 2004.

do di Luigi Russolo è sicuramente un'ottima occasione di approfondimento della tematica ma l'articolata storia archivistica delle carte ne ha condizionato la completezza.

L'archivio conservato al Mart è composto da tre fondi: il fondo di Luigi Russolo, il fondo di Maria Zanovello, sua moglie, e il fondo degli eredi Boccato. La documentazione dell'artista è abbastanza esigua e si articola in Corrispondenza, Documenti e carte personali (tra cui Documentazione familiare, Documentazione militare, Brevetti), Scritti, Materiale a stampa, Materiale iconografico. Il fondo di Maria Zanovello, più cospicuo di quello del marito, documenta, in particolare, le iniziative di valorizzazione dell'opera e della figura di Russolo promosse dopo la sua scomparsa (1947). Maria Zanovello avvia una prima organizzazione delle carte, suddividendo la corrispondenza alfabeticamente per mittente o per argomento in cartelle in parte titolate.

Alla morte di Maria Zanovello (1964), la documentazione è trasferita agli eredi Boccato; è in particolare Nori Menegon Boccato a dare un nuovo ordinamento alle carte, integrando le cartelle, attribuendo nuove titolazioni e creando più serie, riprendendo l'utilizzo delle lettere alfabetiche approntato da Maria Zanovello e realizzando una "Rubrica di tutto il materiale in possesso degli eredi" (1974).

Lo smembramento dell'archivio risale all'esposizione dell'opera di Luigi Russolo curata da G. Franco Maffina nel 1977 per la Biennale di Venezia⁸. E' in questa occasione che vengono pubblicati anche numerosi documenti dell'archivio. La documentazione elencata in catalogo, in particolare quella legata al futurismo e alla musica oltre probabilmente ad altro materiale riportato nelle cartelle confezionate da Nori Boccato, è confluita nel Centro Documentazione Arte Varese, divenuto, dal febbraio 1979, Fondazione Russolo Pratella.

La mostra dedicata a Russolo dal Mart nel 2006⁹, offre l'opportunità di portare a Rovereto la parte dell'archivio dell'artista rimasta agli eredi.

Russolo fu artista e musicista. Come amava sottolineare lui stesso, non essere un musicista di formazione pur avendo respirato musica in famiglia fin dall'infanzia¹⁰, gli aveva conferito il giusto distacco dalla tradizione e la libertà di apportare delle novità sostanziali nel mondo

⁸ G. F. MAFFINA, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori. Con tutti gli scritti musicali*, Torino 1978.

⁹ *Luigi Russolo: vita e opere di un futurista*, cit.

¹⁰ Il padre Domenico è organista del duomo di Portogruaro e direttore della locale Filarmonica. I fratelli Giovanni e Antonio studiano presso il Conservatorio e Anto-

musicale. Il desiderio di rinnovamento del futurismo si allarga a tutte le arti e anche la musica ne viene contagiata. E' in particolare Balilla Pratella¹¹ a lanciare i primi segnali di una nuova era: il suo "Manifesto dei musicisti futuristi" dell'11 ottobre 1910¹² incita i giovani compositori a disertare licei e conservatori, a disprezzare i critici, a non partecipare ai concorsi, a evitare gli ambienti commerciali e accademici, a liberare la loro sensibilità musicale da ogni imitazione o influenza del passato, a distruggere il pregiudizio della musica "fatta bene", a ridurre l'importanza del cantante, a trasformare il titolo e il valore di libretto d'opera nel titolo e valore di poema drammatico o tragico per la musica sostituendo alle metriche il verso libero, a combattere le ricostruzioni storiche in favore del costume moderno, a combattere le romanze, le canzonette napoletane e la musica sacra, a provocare nel pubblico l'ostilità per le opere vecchie che impediscono la proposizione di musica innovativa. Con "La Musica futurista. Manifesto tecnico" del 29 marzo 1911¹³, Pratella entra più nel merito delle novità tecniche, incoraggiando la ricerca di un unico modo cromatico atonale, esaltando l'enaarmonia come una importante conquista del futurismo, infrangendo il dominio del ritmo di danza, creando la polifonia assoluta grazie alla fusione di armonia e contrappunto, impossessandosi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici dell'orchestra, considerando le forme musicali dipendenti da motivi passionali generatori, non scambiando per forma sinfonica i soliti schemi tradizionali e superati della sinfonia, abbandonando le metriche per il verso libero, proclamando la necessità assoluta che il musicista sia autore del poema drammatico o tragico per la sua musica, riconoscendo nel verso libero l'unico mezzo per giungere alla libertà poliritmica, portando nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura e della modernità, il dominio della macchina e il regno dell'elettricità.

Ma la vera innovazione viene apportata da Russolo quando nel 1913 redige "L'arte dei rumori. Manifesto futurista"¹⁴, formulato come una let-

nio nel giugno 1921 dirige tre concerti di "Bruiteurs futuristes" al Théâtre des Champs Élysées a Parigi e realizza anche composizioni per orchestra e intonarumori.

¹¹ In archivio sono presenti una lettera e un biglietto di Pratella a Carlo Carrà ma non affrontano argomenti di carattere musicale. Mart, Archivio del '900, Fondo Carrà, Car.I.114.

¹² Il fondo di Gino Severini conserva una ricca raccolta di manifesti futuristi. Mart, Archivio del '900, Fondo Severini, Sev.VII.4.

¹³ Tra la documentazione relativa all'attività critica di Mino Somenzi, si trova una raccolta di manifesti futuristi. Mart, Archivio del '900, Fondo Somenzi, Som.I.4.7.

¹⁴ *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, 11 marzo 1913. Mart, Archivio del '900, Fondo Somenzi, Som.I.4.12.

tera indirizzata proprio a Pratella in cui propone una nuova sperimentazione in campo musicale. Nella società moderna non c'è più posto per il suono perfetto, armonico e modulato. Le nostre orecchie sono state scosse dal rombo delle macchine, dal vociare delle folle, dallo stridore del tram. Russolo comprende la potenza della modernità e la necessità che la musica non resti un mondo a parte ma si contamini di realtà, se ne appropri e la renda arte. Il rumore intonato e regolato armonicamente e ritmicamente diventa musica. Non si tratta di riprodurre pedissequamente i rumori già presenti in natura o i suoni emessi dalle invenzioni meccaniche dell'uomo ma di elaborarli, combinarli, modularne il tono ampliando l'estensione senza modificare il timbro, l'essenza.

In accordo con Pratella, anche Russolo sostiene l'enarmonismo esemplificando come "(...) si prova generalmente maggior piacere nell'udire uno strumento a intonazione libera. Così per esempio tutti ammettono che il violino ha più fascino, *canta* meglio del pianoforte e stanca meno di questo. (...) Il violino ha possibilità di enarmonismo, mentre il pianoforte (che è il più temperato degli strumenti) non ne ha affatto. (...) Tutto ciò prova come l'enarmonismo sia molto più logico, molto più naturale di ogni altro sistema, e come cadano quindi tutti i dubbi che l'adozione dell'enarmonismo nella pratica può sollevare"¹⁵.

Ma Russolo si dimostra non solo un teorico ma anche un abile inventore. Realizza infatti, con l'aiuto di Ugo Piatti¹⁶, una serie di "intonarumori". La sua ricerca non tende certo alla cacofonia ma ad un rigoroso studio di acustica e armonia, discipline che Russolo si propone di aggiornare. Ecco quindi degli strumenti concepiti per produrre scoppi, sbuffi, scrosci, tonfi, boati, tuoni, rombi, crepitii, ronzii, stropiccii... Nel gran concerto futurista al Teatro Dal Verme di Milano del 21 aprile 1914, gli intonarumori impiegati sono otto: ululatori, rombatori, crepicatori, stropicciatori, gorgogliatori, scoppiatori, ronzatori e sibilatori.

Nel corso degli anni Venti, Russolo perfeziona ulteriori strumenti futuristi: il Rumorarmonio e l'Arco enarmonico. In archivio sono presenti alcuni dei brevetti depositati e il Rumorarmonio viene così descritto:

L'invenzione riguarda un apparecchio acustico con risuonatori sin-tonici, come canne, corde, ecc., i cui toni possono essere variati a pia-

¹⁵ L. RUSSOLO, *Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi*, "Lacerba", I (1913), 21, pp. 242-245.

¹⁶ Ugo Piatti (1880-1953) si forma all'Accademia di belle arti di Brera. Dal 1913 collabora con Russolo alla costruzione dei primi strumenti per intonare il rumore. Nell'arco di pochi mesi, realizzano i primi tre "intonarumori" o "intonatori di rumore", presentati per la prima volta il 2 giugno 1913 al Teatro Storchi di Modena.

cere e sono intonati l'uno con l'altro in modo da ottenere il carattere tonico desiderato. La cassa armonica consiste di una membrana oscillante che, sotto l'effetto di tali oscillazioni produce un suono, la cui coloritura può essere modificata secondo il desiderio di chi suona. L'oggetto dell'invenzione si può vedere nel disegno che mostra un esempio dell'esecuzione. I risuonatori sono formati da canne d'organo aperte, mentre il dispositivo meccanico d'impulso è formato sul tipo delle cosiddette forbici di Norimberga, ma può venir sostituito da qualsiasi altro tipo di meccanismo.

La cassa armonica 1 è munita di una membrana 2 la cui tensione può venir regolata mediante un dispositivo (non rappresentato nel disegno) come ad esempio si trova nei tamburi o nei timpani. Questa tensione può inoltre mutare per l'effetto di un rullo di pressione 3, il quale influenza contemporaneamente la distribuzione sulla membrana delle onde oscillanti, in quanto si sposta sulla superficie della stessa. Il rullo o i rulli di pressione si collocano su una slitta 4, la quale può spostarsi sulle guide 5 per l'effetto di una barra 6. Quest'ultima è agganciata nel giunto 7 alle cosiddette forbici di Norimberga, fissate a loro volta sul perno 8 ed è azionata mediante una manovella 9 in direzione della freccia.

La cassa armonica 1 è inoltre munita di canne d'organo 10, 10', 10'' che si possono allungare o accorciare a modo di telescopio per effetto delle barre 11, 11', 11'' che si agganciano nei punti 12, 12', 12'' alle forbici di Norimberga 13.

Nel tipo di esecuzione rappresentata dal disegno, le lunghezze delle tre canne 10, 10', 10'', pur sottostando ad una modifica che si produce mediante il dispositivo di regolazione 13 col movimento delle barre 11, 11', 11'', sono proporzionali alle grandezze 4 : 5 : 6. Quindi queste canne si intonano in modo da dare tre toni armonici: suono fondamentale, terza maggiore, quinta. Ciò si ottiene benché l'altezza del tono base sia variabile. L'apparecchio può venir regolato in modo che il cambiamento del tono della membrana corrisponde al cambiamento del tono dei risuonatori.

In luogo delle canne si possono applicare risuonatori di altro genere, ad esempio: corde.

RIVENDICAZIONI

Strumento musicale nel quale è previsto una cassa di risonanza (armonica) con membrana regolabile contrassegnata dal fatto che la cassa 1 è in collegamento con un sistema di risuonatori 10, 10', 10'' i cui to-

ni, per il raggiungimento desiderato del carattere del suono stanno in un determinato rapporto l'uno con l'altro e possono venir modificati mettendoli in sintonia con la membrana.

Strumento secondo la rivendicazione 1, contrassegnato dal fatto che la tensione della membrana della cassa armonica può venir regolata sul tipo dei timpani.

Strumento secondo la rivendicazione 1 e 2, contrassegnato dal fatto che sulla membrana agiscono uno o più rulli di pressione (3) che si spostano su di essa secondo come vengono regolati da chi suona.

Strumento secondo rivendicazione 1 : 3, contrassegnato dal fatto che il dispositivo di regolazione per i rulli di pressione (3) serve contemporaneamente per variare le lunghezze o la tensione dei risuonatori.

Strumento secondo rivendicazione 1 e 4, contrassegnato dal fatto che, come dispositivo di regolazione per i rulli di pressione (3) e per i risuonatori, serve un sistema di barre collegate l'una all'altra e snodate del tipo delle cosiddette forbici di Norimberga¹⁷.

Ma di Russolo troviamo documenti anche nell'archivio Depero. E' presente infatti un volume su cui Depero incolla una serie di manoscritti significativi tra cui alcuni autografi di Russolo: "Cenni biografici di Luigi Russolo", "Umberto Boccioni", "La Sardana Catalana", "L'Arco enarmonico" e "Il Rumorarmonio"¹⁸, mentre, in una raccolta del tutto simile, è conservata la descrizione del dipinto "La musica" scritta dall'artista stesso¹⁹.

In una lettera del 24 febbraio 1933, Russolo scrive a Depero di aver ricevuto copia della sua rivista "Dinamo futurista", gli invia i suoi dati biografici e gli spedisce il volume "L'arte dei rumori"²⁰, che l'artista trentino aveva richiesto alla moglie di Russolo. Il volume presente oggi nella biblioteca del Mart riporta una dedica²¹ di Russolo a Depero

¹⁷ "Brevetto n. 338641 Classe 51c Gruppo 38" di Luigi Russolo. Brevettato in Germania dal 23 settembre 1920, pubblicato il 29 giugno 1921. Si tratta della traduzione del brevetto tedesco del rumorarmonio, fatta eseguire da M. Zanovello nel 1957 in seguito alla spedizione, da parte di F. Prieberg, di copia del brevetto originale. Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo, Rus.2.3.2.

¹⁸ "Manoscritti di Paolo Buzzi Luigi Russolo F. Depero ed -Altri- più note varie. Raccolta Depero", [1925-1938]. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.4.5.43.

¹⁹ "Raccolta B. Brani - lettere e documentazioni varie. F. Depero", [1929-1939]. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.4.5.44.

²⁰ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Milano 1916.

²¹ La dedica riporta "All'amico Depero con affetto ed ammirazione fraterna. L. Russolo 24 luglio 1916".

del 24 luglio 1916, anno di pubblicazione del volume. Si può supporre quindi che si tratti di una prima copia inviata da Russolo a Depero, probabilmente non più in possesso di Depero nel 1933, quando ne richiede un'altra. Questa copia con dedica fa parte di un piccolo nucleo di libri della biblioteca di Alfredo Degasperi, a cui evidentemente Depero aveva prestato o regalato il libro. Tra i vari manoscritti di Russolo presenti, è interessante riproporre²² "La Sardana Catalana" inviato a Depero perché fosse pubblicato in un numero di "Dinamo futurista", come però non avvenne.

La "Sardana Catalana"

Tarragona²³ - domenica di marzo - Mezzogiorno - sul "Paseo Balcon del Mediterraneo" - Sotto a picco il verde - azzurro mare nostro - diritto diritto al di là [sic] del mare ad est lontana-vicinissima Roma -

Ad ovest dado enorme di pietra giallo oro il già palazzo imperiale di Augusto - Palme palme palme lungo tutto il Paseo -

Un palco - 12 musicisti -

Un richiamo-avvertimento del flauto ottavino -

Una melodia lenta dolce cantata da un piffero-oboe e accompagnata da trombe, tromboni, contrabbasso [sic] e altri pifferi-oboi -

Due popolani si prendono per le mani e uno in faccia all'altro battono il passo -

La melodia si anima i popolani cominciano a danzare -

Due popolane s'innestano fra i due uomini formano un piccolo cerchio le braccia allungate tenendosi per mano -

La melodia si anima ancora il movimento si accelera -

Altri popolani uomini e donne aprono il cerchio s'innestano - la danza non si arresta - il cerchio si allarga - gli spettatori fanno largo -

Altri uomini e donne aprono e chiudono subito il cerchio che si allarga sempre -

La musica accelera il suo ritmo la melodia si espande s'innalza più forte ora è cantata anche dalle trombe - dai pifferi sempre -

Fanciulli e fanciulle passano rapidi attraverso le braccia tese dei

²² Il manoscritto è stato pubblicato in G. F. MAFFINA, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori. Con tutti gli scritti musicali*, cit.

²³ Nel 1932 Russolo si trasferisce in Spagna.

danzatori e vanno a formare un più piccolo cerchio nel mezzo dell'altro -

La danza non si interrompe -

I due cerchi danzano assieme sincroni girando ondeggiando saltando

Un terzo cerchio si è formato dentro il secondo e tutti i tre cerchi s'alzano e abbassano saltando e girano a destra e a sinistra ondeggiando -

La musica aumenta ancora più forte più forte la melodia diventa trionfale

I tre cerchi saltano ora girano ondeggiano con movimenti più ampi con ritmo più vivo -

A sinistra a destra altri cerchi si sono formati doppi e tripli e tutti saltano girano ondeggiano -

Serietà dei volti - compostezza - leggerezza - agilità dei movimenti -

Serietà di rito -

Serenità di giovinezza - gioia di vivere -

Nobiltà dei tipi dei gesti dei movimenti -

Nobiltà eternamente giovane della razza -

Eternità della razza latina -

Questa razza che ritrova in se stessa tanta bella serenità di gioia tanta giovanile nobile fresca maniera di espanderla si è lasciata invadere tuttavia dalle danze epilettiche -

regalo epilettico d'America -

Fox-trott Charleston Black-Botton -

Eguale sulle grandiose rovine del palazzo di Augusto l'invasione barbariche hanno deturpandole costruito delle torri dei muri senza senso - senza nesso -

Quale destino porta questa razza a dover subire le invasioni barbariche? Decadenza -

Decadenza di che? Delle istituzioni politiche? Forse - Non certo della forza fisiologica della razza -

O non forse le razze - hanno come ciascun individuo l'ineluttabile necessità del sonno-riposo?

Ma come dopo ogni sonno-riposo il risveglio è più dolce-forte-sereno - attendiamo questo risveglio -

che forse è in atto e che non può certo mancare e che scrollerà di dosso come noiosi parassiti - i barbari che - cambiato nome continente e metodi d'invasione - passando dalle armi ai costumi - sono tuttavia sostanzialmente sempre i medesimi - Barbari -

Luigi Russolo

Caro Depero se vuoi pubblicare questa descrizione ti sarò grato se vorrai far attenzione che gli a capo di linea siano come nel manoscritto e che non manchi nessun tiretto -

Grazie ti abbraccio tuo Russolo

Nell'archivio Depero troviamo anche scambi di corrispondenza con un altro musicista futurista illustre: Alfredo Casella. Vi sono lettere di elogio per la realizzazione del Libro imbullonato²⁴ che Casella si offre di distribuire²⁵, richieste di informazioni su un arazzo di Depero²⁶ da acquistare, una sua foto²⁷ del 1932, con dedica e schizzo ad inchiostro di un pentagramma con alcune note. Casella, in chiusura di una lettera, rassicura Depero che si occuperà di Franco Sartori²⁸. I contatti tra Sartori e Depero sono documentati dalla presenza di scritti di Sartori sulla musica²⁹, corrispondenza e un fascicolo di memorie sulle vicende della Scuola musicale di Trento retta dalla Società Filarmonica, a cui è allegata una nota biografica di Alfredo Casella di mano di Sartori³⁰.

L'interesse di Depero per la musica è dichiarato non solo dai suoi contatti diretti con musicisti futuristi ma anche dalle ricerche su suoni e rumori. All'inizio del 1915, Depero inizia a costruire dei "complessi plastici": originali meccanismi che mescolano cinetica e rumorismo e che si inseriscono in una più ampia visione di ricostruzione futurista dell'universo³¹.

Con l'ingresso dirompente e dissacrante del rumore nel mondo della musica, definizioni e confini diventano difficili da tracciare, tanto da non far sembrare inopportuno avvicinare anche l'utilizzo di Depero dell'ono-

²⁴ Depero conserva in un volume i commenti positivi di amici e conoscenti illustri sulla realizzazione, in collaborazione con Fedele Azari, del Libro imbullonato, primo esempio di libro-oggetto d'arte. "Libro imbullonato e viaggio in America", [1927-1930], Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.3.1.16.

²⁵ "Collocazione del volume imbullonato Depero - Futurista - 1927 edizione Dinamo Azari. 1927", [1927-1928]. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.5.5.

²⁶ Corrispondenza sciolta, 1921. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.3.2.7.

²⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.4.5.44.23.

²⁸ Franco Sartori è compositore, pianista, docente e teorico musicale legato al movimento futurista.

²⁹ "Musica futurista" e "Sguardo panoramico futurista", Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.4.5.43. "Alta Provincia futurista", Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.3.1.12.

³⁰ "Musicista Futurista Franco Sartori Trento via Inama 4. Memoria-Riservata", [1926-1933]. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.3.1.12.

³¹ "Ricostruzione futurista dell'universo. Manifesto futurista", 11 marzo 1915. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero, Dep.8.1.1.6.

matopea³² e la sua possibile evoluzione verso una nuova dimensione linguistica, l'onomalingua, a studi di ambito più strettamente musicale.

Se la musica si appropria della realtà e la realtà della musica, anche il discrimine tra musica e parola diventa un concetto molto poco futurista. La parola poetica può essere considerata alla stregua della musica e arrivare a sostituirla come base per la danza.

E' questa l'ultima suggestione che evocano gli archivi del Mart. Il racconto di Giannina Censi, danzatrice legata al movimento futurista che, nei primi anni Trenta, a Torino, Trieste, Gorizia, Milano, danza sulle declamazioni di testi di Marinetti oltre che di Pino Masnata e Escodamè, e arriva ad interpretare i dipinti di Prampolini, le poesie di Bruno Sanzin e le liriche di Depero.

*Intanto avevo conosciuto un altro maestro e capo del movimento Futurista F. T. Marinetti che entusiasta delle mie idee volle che interpretassi le sue aereo-poesie declamate da lui stesso. Venni così ingaggiata nella sua grande tournè [sic] italiana presentando "Simultanina" suo ultimo lavoro teatrale. Girai con lui e la sua compagnia, composta di una decina di attori e un [sic] attrice sola, per 28 città d'Italia dal Nord al Sud, per terminare a Roma. A 17 anni non potevo immaginare che cosa fosse seguire una compagnia in un mese di lavoro. Certe città italiane mi restarono nella mente: a Padova, città degli studenti fummo circondati dalla Polizia perché i giovani non concepivano ancora il futurismo e ci minacciavano con la loro violenza. In teatro avveniva il finimondo, tanto che nessun attore riusciva a recitare, le urla e i fischi e il lancio dei legumi accompagnavano le parole e la regia del lavoro. Solo alla mia uscita il pubblico si rimetteva in silenzio perché ero l'unica donna giovane (dopo la 1° attrice) che si esibiva con della musica più comprensibile. Ma alla fine della mia danza, la pioggia di pomodori riempiva il proscenio [...]. A Brindisi ci regalarono un enorme cesto, non di fiori, ma di legumi! Cipolle, carote, cavoli, peperoni, zucchine e altro, tutti riuniti in bella vista, tanto che facemmo una foto ricordo. Cesto che poi lasciammo al portiere del teatro che ci ringraziò per il magnifico minestrone che avrebbe poi gustato. [...] Feci in seguito altre serate con Marinetti nei circoli artistici di Trieste, Gorizia, e Milano dove terminammo con una serata memorabile tenuta alla Galleria Pesaro di v. Manzoni. Oltre alle poesie di Marinetti io dovevo interpretare i quadri futuristi di De Pero e di Prampolini.*³³

³² F. DEPERO, *Liriche radiofoniche*, Milano 1934.

³³ Mart, Archivio del '900, Fondo Censi, Cen.9.1.

FRANCESCA VELARDITA (Cologna Veneta, 1974) si laurea in Lettere moderne con una tesi in storia moderna presso l'Università di Bologna nel 1998. L'anno successivo vince una borsa di studio al Mart di Rovereto per il riordino dell'archivio degli artisti divisionisti Grubicy e Benvenuti. Continua a collaborare con il Museo lavorando sempre nel settore archivi. Nel 2004 consegue il diploma di archivista presso l'Archivio di Stato di Bolzano. Nel 2005 pubblica l'inventario del Fondo Grubicy e nel 2008 quello del Fondo Depero, oltre a vari contributi critici. Dalla fine del 2008, sempre per il Mart, si occupa di comunicazione.

**SOCIETÀ DI
STUDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE**

38100 TRENTO Cas. Post. 422
Via Petrarca, 36 - Tel. e Fax 0461/983388
e-mail: studitrentinisc.storiche@tin.it

PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

RIVISTA STUDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE - SEZIONE I

Trimestrale - 4 fascicoli di circa 125 pagine. In abbonamento annuo e/o fascicoli singoli. Si pubblica dal 1920.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

La quota di abbonamento è di € 25,00 annue. Per l'estero € 36,00.

Ogni fascicolo dell'annata è in vendita a € 8,00/estero € 13,00 - gli arretrati a € 12,00/estero € 17,00.

Singoli supplementi in vendita a € 12,00/estero € 18,00. Supplemento doppio € 24,00/estero € 36,00.

L'abbonamento decorre dal gennaio di ciascun anno. Chi si abbona durante l'anno riceve i numeri arretrati.

L'abbonamento non disdetto entro il 31 dicembre si intende rinnovato per l'anno successivo.

I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 10 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo.

Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

Per cambio indirizzo allegare la targhetta - indirizzo dell'ultimo numero ricevuto.

I fascicoli della Rivista sono inviati, come stampe con spedizione normale, ai soci e abbonati.

RIVISTA STUDI TRENTINI DI SCIENZE STORICHE - SEZIONE II

Specializzata in preistoria, archeologia, monumenta, storia dell'arte, storia dei centri urbani, ecc.

Semestrale di 100-200 pagine il fascicolo. In vendita solo in fascicoli. Si pubblica dal 1976.

Ogni fascicolo € 15,00/estero € 20,00. Fascicolo doppio € 30,00/estero € 40,00. Fascicolo triplo € 45,00/estero € 60,00

Agli abbonati alla Sezione I viene concesso lo sconto del 50% per un solo numero di ogni fascicolo pubblicato nell'anno di abbonamento.

Conto corrente postale: n. 10813384 - Conto corrente bancario presso UniCredit Banca Caritro - Trento: ABI 02008 - CAB 01820 - n. 000059860506.

Per i Soci ed abbonati, sconto del 20% sulle pubblicazioni della Società e sui numeri arretrati della Rivista.

Per favorire studiosi e biblioteche: a chi acquisterà il I e II volume di Indici (vedi n. XII e XX) il volume III (n. XXXIX) sarà dato gratuitamente.

COLLANA DI MONOGRAFIE

- I - LINO BERTAGNOLLI - *Appunti sull'economia della Valle di Non*, 1930, pp. 66, ill. (esaurita).
- II - GIOVANNANGELA TARUGI SECCHI - *La Biblioteca Vescovile Trentina*, 1930, pp. 110 (esaurita).
- III - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1929, 1930*, pp. 152 (esaurita).
- IV - ANTONIO ZIEGER - *Ricerche e documenti sulle origini di Fierozzo nella Valle del Fersina*, 1931, pp. 76 (esaurita).
- V - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1930, 1933*, pp. 318 (esaurita).
- VI - MARIO ORTOLANI - *Il Bacino del Cismon*, 1932, pp. 114, ill. (esaurita).
- VII - ANITA PICCOLROVAZZI - *La contrastata nomina del Cardinale Francesco Gonzaga al vescovado di Bressanone*, 1935, pp. XXIV+122, con tavole fuori testo (esaurita).
- VIII - GIOVANNI PEDROTTI - *Vocabolario dialettale degli arnesi rurali della Val d'Adige e delle altre valli trentine*, 1936, pp. 110, ill. (esaurita).
- IX - BRUNO EMMERT - *Bibliografia della Venezia Tridentina 1931 (con aggiunta degli anni anteriori)*, 1938, pp. 316 (esaurita).
- X - ALDO ALBERTI-POJA - *Castellaro Mantovano (un feudo extraterritoriale del Principato di Trento)*, 1950, pp. 108, ill. - € 10,50/estero € 16,00.
- XI - IGINIO ROGGER - *Le nazioni al Concilio di Trento, durante la sua epoca imperiale (1545-1552)*, 1952, pp. 274 (esaurita).
- XII - *Indici delle annate I-XXXV (1920-1956) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche»*, compilati da ULISSE MORELLI, 1958, pp. IV+190 - € 5,50/estero € 11,00.
- XIII - ENRICO LEONARDI - *La scuola elementare trentina, dal Concilio di Trento all'annessione alla patria*, 1959, pp. 258 - € 10,50/estero € 16,00.
- XIV - ALBINO CASETTI - *Guida storico-archivistica del Trentino*, 1961, pp. XXX+1088, con ill. f.t. (esaurita).
- XV - FRANZ UNTERKIRCHER - *Il Sacramentario Adalpreitano*, (cod. Vindobon. ser. n. 206), 1966, pp. 152, con ill. f.t. - € 10,50/estero € 16,00.
- XVI - CESARE MALFATTI - *Cronaca di Cerbonio Besozzi delle solennità, guerre ed altri successi che ebbero luogo dopo la Dieta di Augusta (1548) sotto l'Imperatore Carlo V* (dal ms. n. 330 ital. della Biblioteca di Monaco), con introduzione e note, 1967, pp. 160 - € 10,50/estero € 16,00.
- XVII - VITTORIO ZIPPEL - *Diario dal carcere e memorie per gli anni 1915-1918*, 1968, con ill. e tavv. f.t. (esaurita).
- XVIII - RENATO TISOT - *Ricerche sulla vita e sull'epistolario del Cardinale Bernardo Cles (1485-1539)*, 1969, pp. 246, con ill. (esaurita).
- XIX - GUALTIERO ADAMI, OLIVIA ALGARDI, UMBERTO CORSINI, VITTORIO ZIGNOLI - *Luigi Negrelli - Il Canale di Suez (1869-1969)*, 1969, pp. 133, con ill. - € 8,00/estero € 13,00.
- XX - *Indici delle annate XXXVI-XLVIII (1957-1969) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche»*, compilati da PASQUALE PIZZINI, 1971, pp. 84 - € 5,50/estero € 11,00.
- XXI - GIULIANO VOGLIOLO - *Mito e realtà: Decadenza e tramonto di Giovanni Prati*, 1971, pp. 95, 4 ill. - € 10,50/estero € 16,00.
- XXII - DANTE ONGARI - *La guerra sui monti dell'alto Noce dal 1915 al 1918*, 1972, pp. 76, 2 ill. e 2 tavv. f.t. (esaurita).
- XXIII - CARLO BATTISTI - *I nomi locali di Trento e dei suoi dintorni*, 1972, pp. 135, con una pianta di Trento antica f.t. - € 10,50/estero € 16,00.
- XXIV - MARIA GARBARÌ - *Vittorio de Riccabona 1844-1927 - Problemi e aspetti del liberalismo trentino*, 1972, pp. 224, 1 ritratto e 9 ill. f.t. (esaurita).
- XXV - ANTONIO GIULIO M. DE ROBERTIS - *La diplomazia italiana e la frontiera settentrionale nell'anno 1866*, 1973, pp. 106, 8 ill. f.t. (esaurita).
- XXVI - ANDREA LEONARDI - *Depressione e «risorgimento economico» del Trentino: 1866-1914*, 1976, pp. 258 (esaurita).

- XXVII - *Indici analitici delle riviste: Archivio Trentino 1882-1914; Tridentum 1898-1913; Pro Cultura 1910-1914; Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino 1881-1895*, compilati da PASQUALE PIZZINI, 1976, pp. 323 - € 13,00/estero € 19,00.
- XXVIII - SERGIO BENVENUTI - *Il fascismo nella Venezia Tridentina 1919-1924*, 1976, pp. 297 (esaurita).
- XXIX - MARIA GARBARI - *L'età giolittiana nelle lettere di Scipio Sighele*, 1977, pp. 284 - € 13,00/estero € 19,00.
- XXX - BRUNO CAGNOLI - *Riccardo Zandonai*, 1978, pp. 450 - € 15,50/estero € 21,00.
- XXXI - RICHARD SCHÖBER - *La lotta sul progetto d'autonomia per il Trentino degli anni 1900-1902, secondo le fonti austriache - Der Kampf um das Autonomie Projekt von 1900-1902, für das Trentino, aus der Sicht österreichischer Quellen*, 1978, pp. XIX+291 (testo bilingue) (esaurita).
- XXXII - SERGIO BENVENUTI - *L'autonomia trentina al Landtag di Innsbruck e al Reichsrat di Vienna. Proposte e progetti 1848-1914*, 1978, pp. XIV+260 - € 15,50/estero € 21,00.
- XXXIII - SERGIO ZANINELLI - *Una agricoltura di montagna nell'Ottocento: il Trentino*, 1979, pp. 286 - € 15,50/estero € 21,00.
- XXXIV - GIOVANNA DEGLI AVANCINI - *Gli edifici di via Maier a Pergine Valsugana*, 1980, pp. 525, molte ill. int. e f.t. (esaurita).
- XXXV - ALBINO CASETTI - *Storia di Lavis. Giurisdizione di Königsberg-Montereale*, 1981, pp. 486+XLVII, molte ill. int. e f.t. - € 26,00/estero € 34,00.
- XXXVI - *Atti del convegno storico-giuridico sulle autonomie e sulle minoranze*, a cura di MARIA GARBARI, 1981, pp. 378 - € 15,50/estero € 21,00.
- XXXVII - LUCIANO BRIDA, GIULIA MASTRELLI ANZILOTTI - *I nomi locali del Comune di Caldonazzo*, 1981, pp. 208 - € 10,50/estero € 16,00.
- XXXVIII - IGINIO ROGGER, FERDINANDO DELL'ORO, e coll. - *Monumenta Liturgica Ecclesiae Tridentinae, saeculo XIII antiquiora*.
 /1 - IGINIO ROGGER - *Testimonia chronographica ex codicibus liturgicis*, 1983, pp. 378, con 36 tavv. f.t. in bianco e nero e in quadricromia.
 /2 - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Fontes liturgici - Libri Sacramentorum*, 1985, Tomo I pp. 560, con 24 tavv. f.t.
 /2 - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Fontes liturgici - Libri Sacramentorum*, 1988, Tomo II pp. 736, con 10 tavv. f.t.
 /3 - FERDINANDO DELL'ORO e coll. - *Fontes liturgici - Appendices - Indices*, 1988, pp. 576 con 13 tavv. f.t.
 Quattro volumi indivisibili. Costo dell'opera in edizione normale € 104,00/estero € 132,00; in volumi rilegati e cartonati: € 156,00/estero € 184,00.
- XXXIX - *Indici delle annate XLIV-LX (1970-1981) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche» (Sez. I e Sez. II)*, compilati da PASQUALE PIZZINI, 1983, pp. 105 - € 5,50/estero € 11,00.
- XL - DANTE ONGARI - *Diario di guerra dal Cadria e dallo Stivo, del tenente Felix Hecht*, 1983, pp. 126+20 f.t. - € 13,00/estero € 19,00.
- XLI - *Atti del convegno su «Problemi di un Territorio: L'esperienza trentina fra storia e attualità»*, a cura di PASQUALE PIZZINI, 1984, pp. 228 - € 15,50/estero € 21,00.
- XLII - *Atti del convegno storico su «Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana»*, a cura di MARIA GARBARI, 1985, pp. 187+28 - € 15,50/estero € 21,00.
- XLIII - *Atti del convegno storico su «Il Trentino nel primo dopoguerra. Problemi economici e sociali»*, a cura di ANDREA LEONARDI, 1987, pp. 494 - € 18,50/estero € 24,00.
- XLIV - LIA DE FINIS - *Dai maestri di grammatica al Ginnasio Liceo di via S. Trinità in Trento*, 1987, pp. 492, 66 ill. e 1 tav. f.t. - € 18,50/estero € 24,00.
- XLV - MARIA GARBARI, VINCENZO ADORNO, SERGIO BENVENUTI - *1919 - La Società di Studi Trentini di Scienze Storiche - Anno di fondazione*, 1989, pp. 260, 16 ill. - € 10,50/estero € 16,00.
- XLVI - *Atti del convegno internazionale su «Luigi Negrelli ingegnere e il Canale di Suez»*, a cura di ANDREA LEONARDI, 1990, pp. 504 - € 18,50/estero € 24,00.

- XLVII - SEVERINO VARESCHI - *La legazione del cardinale Ludovico Madruzzo alla Dieta Imperiale di Augusta 1582. Chiesa, Papato e Impero nella seconda metà del secolo XVI*, 1990, pp. 388 - € 18,50/estero € 24,00.
- XLVIII - *Grandi e piccole patrie contro Napoleone - Atti del convegno storico internazionale su «Opposizione anti-napoleonica - indipendenza nazionale - autonomia dalla pace di Presburgo alla pace di Schönbrunn 1805-1809»*, a cura di SERGIO BENVENUTI, 1991, pp. 229 - € 15,50/estero € 21,00.
- XLIX - *Ernesto Sestan - Atti del convegno storico «Giornata in ricordo di Ernesto Sestan»*, a cura di ANGELO ARA e UMBERTO CORSINI, 1992, pp. 156 - € 13,00/estero € 19,00.
- L - LUCIANO BORRELLI, SILVANO GROFF, MAURO HAUSBERGHER, FABRIZIO LEONARDELLI - *Edizioni per i Madruzzo (1540-1659). Dedicatari, committenti e autori nella famiglia dei princip-vescovi di Trento*, 1993, pp. 252 - € 18,50/estero € 24,00.
- LI - KLAUS BRANDSTÄTTER - *Vescovi, Città e Signori. Rivolte cittadine a Trento 1435-1437*, 1995, pp. 322 - € 24,00/estero € 32,00.
- LII - ANDREA LEONARDI - *Un «economista» italiano al servizio dell'Imperatrice Maria Teresa. L'opera di Antonio Pellegrini: osservazioni sopra lo stato attuale del commercio della monarchia austriaca (1759-1761)*, 1995, pp. 419 - € 26,00/estero € 35,00.
- LIII - *Atti del Convegno di studio su «Tirolo - Alto Adige - Trentino 1918-1920»*, a cura di CASIMIRA GRANDI, 1996, pp. 515 - € 26,00/estero € 35,00.
- LIV - FRANCESCO MARIN - *Pacifisti e socialpatrioti. La socialdemocrazia austriaca alla Conferenza per la Pace di Stoccolma - 1917*, 1996, pp. 208 - € 21,00/estero € 26,00.
- LV - MAURO NEQUIRITO - *Il tramonto del principato vescovile di Trento: Vicende politiche e conflitti istituzionali*, 1996, pp. 373 - € 26,00/estero € 35,00.
- LVI - *Autonomia e federalismo nella tradizione storica italiana e austriaca*, a cura di MARIA GARBARI e DAVIDE ZAFFI, 1996, pp. 252 - € 21,00/estero € 26,00.
- LVII - CINZIA VILLANI - *Ebrei fra leggi razziste e deportazioni nelle province di Bolzano, Trento e Belluno*, 1996, pp. 220 - € 21,00/estero € 26,00.
- LVIII - *Indici delle annate LXI-LXXV (1982-1996) della Rivista «Studi Trentini di scienze storiche» (Sez. I e Sez. II)*, a cura della BIBLIOTECA COMUNALE DI TRENTO, 1997, pp. 262 - € 21,00/estero € 26,00.
- LIX - ALESSANDRA PISONI - *Il filo perduto. La bachicoltura trentina dell'Ottocento tra ripresa e declino*, 1997, pp. 259 - € 21,00/estero € 26,00.
- LX - *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900*, a cura di MARIA GARBARI e BRUNO PASSAMANI, 1998, pp. 325 - € 26,00/estero € 35,00.
- LXI - ANDREA BONOLDI - *La fiera e il dazio. Economia e politica commerciale nel Tirolo del secondo Settecento*, 1999, pp. 440 - € 26,00/estero € 35,00.
- LXII - ILARIA GANZ - *La rappresentanza del Tirolo italiano alla Camera dei Deputati di Vienna 1861-1914*, 2001, pp. 280 - € 24,00/estero € 32,00.
- LXIII - GIULIANA CAGNONI - *All'ombra degli ontani, Onea santuario mariano del Seicento*, 2003, pp. 212 - € 20,00/estero € 25,00.
- LXIV - LUCA GABRIELLI - *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, 2004, pp. 512 - € 28,00/estero € 38,00.
- LXV - OSWALD ÜBEREGGER - *L'altra guerra. La giurisdizione militare in Tirolo durante la prima guerra mondiale*, 2004, pp. 573 - € 28,00/estero € 38,00.
- LXVI - SIGISMONDO ANTONIO MANCI - *Diario. Volume primo (1756-1762)*, a cura di MARCO STENICO, 2004, pp. 275 - € 22,00/estero € 30,00.
- LXVII - SIGISMONDO ANTONIO MANCI - *Diario. Volume secondo (1762-1776)*, a cura di MARCO STENICO, 2005, pp. 305 - € 24,00/estero € 32,00.
- LXVIII - SIGISMONDO ANTONIO MANCI - *Diario. Volume terzo (1776-1793)*, a cura di MARCO STENICO, 2005, pp. 521 - € 28,00/estero € 38,00.

- LXIX - GERD PIRCHER - *Militari, amministrazione e politica in Tirolo durante la prima guerra mondiale*, 2005, pp. 257 - € 22,00/estero € 30,00.
- LXX - MATTHIAS RETTENWANDER - *Eroismo silenzioso? Storia economica e sociale del Tirolo nella prima guerra mondiale*, 2006, pp. 390 - € 26,00/estero € 35,00.
- LXXI - EMANUELA ROLLANDINI - *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, 2008, pp. 438 - € 28,00/estero € 38,00.

COLLANA DI QUADERNI

- I - MARIA GARBARÌ - *Società ed istituzioni in Italia nelle opere sociologiche di Scipio Sighele. In appendice: SCIPIO SIGHELE - Contro il Parlamentarismo. Saggio di psicologia collettiva; SCIPIO SIGHELE - Il problema morale dell'anima collettiva*, 1988, pp. 160 - € 10,50/estero € 16,00.
- II - EMILIO MARIANO - *Gabriele D'Annunzio - Riccardo Zandonai «Francesca da Rimini»*, 1988, pp. 190 - € 10,50/estero € 16,00.
- III - DANTE ONGARI - *La viabilità nel Trentino Occidentale*, 1988, pp. 118 - € 10,50/estero € 16,00.
- IV - ROBERTO GUIDO TONON - *La dinamica naturale della popolazione nel decanato di Rovereto dal 1826 al 1914*, 1991, pp. 174 - € 10,50/estero € 16,00.
- V - FRANCESCO MALAGUZZI - *Regiam sibi bibliothecam instruxit. Legature di pregio del secondo Cinquecento dalla raccolta di Gian Federico Madruzzo*, 1993, pp. 168 - € 13,00/estero € 21,00.
- VI - MARIA GARBARÌ - *Il gruppo carabinieri di Trento nei venti mesi dell'Alpenvorland*, 1995, pp. 208 - € 13,00/estero € 21,00.
- VII - MARCO BELLABARBA - *Racconti famigliari. Scritti di Tommaso Tabarelli de Fatis e altre storie di nobili cinquecenteschi*, 1995, pp. 141 - € 13,00/estero € 21,00.
- VIII - LIA DE FINIS-MARIA GARBARÌ - *Morire a vent'anni*, 1998, pp. 215 - € 19,00/estero € 26,00.
- IX - MIRKO SALTORI - *Silvio Gottardi e il Circolo Mandolinistico Trentino (1896-1910)* 2003, pp. 247 - € 19,00/estero € 26,00.

RERUM TRIDENTINARUM FONTES

- I - CARLO AUSSERER - *Regesti Castrobarcensi dell'Archivio dei Conti Trapp*, 1928, pp. 101 (esaurito).
- II - GIUSEPPE GEROLA - *Gli stemmi dei comuni della Venezia Tridentina*, 1934, I, pp. 31 (esaurito).
- III - GIOVANNI CICCOLINI - *Inventari e registi degli archivi parrocchiali della Valle di Sole*.
a) *La Pieve di Ossana*, I, 1936, pp. 512 (esaurito);
b) *La Pieve di Malè*, II, 1939, pp. 440 - (esaurito);
c) *La Pieve di Livo*, III, 1965, pp. 315 - € 15,50/estero € 21,00.
- IV - VINCENZO ADORNO (a cura di) - *Archivio storico del Comune di Trento, 1836-1940*, 1991, pp. 256 - € 13,00/estero € 19,00.
- V - GAURO COPPOLA (a cura di) - *Bibliografia trentina - Sezione I - Aspetti economici e sociali*.
Vol. I - (1500-1890), 1992, pp. 544 - € 26,00/estero € 34,00.
Vol. II - (1891-1918), 1993, pp. 539 - € 26,00/estero € 34,00.
Vol. III - (1919-1950), 1995, pp. 500 - € 26,00/estero € 34,00.
- VI - EMANUELE CURZEL (a cura di) - *I documenti del Capitolo della cattedrale di Trento. Regesti, 1147-1303*, 2000, pp. 537 - € 26,00/estero € 35,00.

CORPUS FONTANIANUM

- I - EPISTOLARIO DI FELICE FONTANA
1 - RENATO G. MAZZOLINI, GIUSEPPE ONGARO (a cura di) - *Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani, 1758-1794*, 1980, pp. IV+396 - € 10,50/estero € 16,00.

II - STUDI SU FELICE FONTANA

- 1 - PETER K. KNOEFEL - *Felice Fontana 1730-1805, An anotated Bibliography*, 1980, pp. 133 - € 13,00/estero € 19,00.
- 2 - PETER K. KNOEFEL - *Felice Fontana, Life and Works*, 1984, pp. XX+422 - € 15,50/estero € 21,00.

ATTI DI CONGRESSI E CONVEGNI

- I - *Atti del convegno storico-giuridico sulle autonomie e sulle minoranze*, a cura di MARIA GARBARI, 1981, pp. 378 (XXXVI monografia) - € 15,50/estero € 21,00.
- II - *Atti del convegno su «Problemi di un Territorio: l'Esperienza trentina fra storia e attualità»*, a cura di PASQUALE PIZZINI, 1984, pp. 228 (XLI monografia) - € 15,50/estero € 21,00.
- III - *Atti del convegno storico su «Trento nell'età di Paolo Oss Mazzurana»*, a cura di MARIA GARBARI, 1985, pp. 187+28, (XLII monografia) - € 15,50/estero € 21,00.
- IV - *Atti del convegno storico su «Il Trentino nel primo dopoguerra. Problemi economici e sociali»*, a cura di ANDREA LEONARDI, 1987, pp. 494, (XLIII monografia) - € 18,50/estero € 24,00.
- V - *Atti del convegno internazionale su «Luigi Negrelli ingegnere e il Canale di Suez»*, a cura di ANDREA LEONARDI, 1990, pp. 504, (XLVI monografia) - € 18,50/estero € 24,00.
- VI - *Grandi e piccole patrie contro Napoleone - Atti del convegno storico internazionale su «Opposizione antinapoleonica - indipendenza nazionale - autonomia - dalla pace di Presburgo alla pace di Schönbrunn 1805-1809»*, a cura di SERGIO BENVENUTI, 1991, pp. 229, (XLVIII monografia) - € 15,50/estero € 21,00.
- VII - *Atti del convegno storico «Giornata in ricordo di Ernesto Sestan»*, a cura di ANGELO ARA e UMBERTO CORSINI, 1992, pp. 156, (XLIX monografia) - € 13,00/estero € 19,00.
- VIII - *Atti del Convegno di studio su «Tirolo - Alto Adige - Trentino 1918-1920»*, a cura di CASIMIRA GRANDI, 1996, pp. 515 (LIII monografia) - € 26,00/estero € 35,00.
- IX - *Autonomia e federalismo nella tradizione storica italiana e austriaca*, a cura di MARIA GARBARI e DAVIDE ZAFFI, 1996, pp. 252 (LVI monografia) - € 21,00/estero € 26,00.
- X - *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900*, a cura di MARIA GARBARI e BRUNO PASSAMANI, 1998, pp. 325, (LX monografia) - € 26,00/estero € 35,00.

SUPPLEMENTI AI FASCICOLI DELLA RIVISTA SEZIONE I.

- Fasc. n.4S/1995 *Ricerca e didattica della storia locale in Alto Adige-Süd Tirol. Atti del Convegno. Bolzano, 20-21 ottobre 1994*, a cura di G. DALLE DONNE, pp. 533-714.
- Fasc. n.4/S1998 *Atti della Giornata di studio in onore di Martino Martini S. J. (Trento 1614-Hangzhou 1661)*, Trento, 4 novembre 1998, pp. 519-677.
- Fasc. n.1/S1999 V. J. AVERY, *Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608)*, pp. 171-383.
- Fasc. n. 3/S 2000 S. FERRARI, *Giuseppe Dionigio Crivelli (1693-1782), La carriera di un agente trentino nella Roma del Settecento*. pp. 575-737.
- Fasc. n. 3/S 2001 *Gaspere Crivelli tra censo e archivi: da l'Ancien Régime alla Restaurazione. Atti del convegno. Pergine Valsugana, 10 dicembre 1999*, pp. 537-703.
- Fasc. n. 3/S 2002 *Radici storico culturali comuni alle popolazioni trentine e alto-atesine. Invito a una ricerca. Atti del seminario dell'Associazione culturale "A. Rosmini", Trento, Dicembre 2001*, pp. 435-563.
- Fasc. n. 2/S 2003 A. FRANZOI, *"Qui subdiaconum occiderit, CCC solidos componat". La composizione privata per omicidio nel Trentino del Settecento*, pp. 469-580.
- Fasc. n. 4/S2004 e G. TABARELLI DE FATIS e L. BORRELLI, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, pp. 5-321.
- Fasc. n. 1/S2005 *Stemmario di GUIDO RASMO (1870-1948)*, tavv. 1-63.
- Fasc. n. 2/S2005 *Alcide De Gasperi e la storiografia internazionale. Un bilancio*, a cura di M. GARBARI. Atti del convegno internazionale, Trento 7-8 maggio 2004, pp. 281-461.

- Fasc. n. 4/S2005 *Itinerari e Itineranti attraverso le Alpi dall'Antichità all'Altomedioevo - Atti del Convegno e Assemblea nazionale dell'AICC (Associazione Italiana di Cultura Classica)*, a cura di LIA DE FINIS, Trento, 15-16 ottobre 2005, pp. 767-947.
- Fasc. n. 4/S2006 M. R. CAVIGLIOLI, *Uno studioso trentino tra il XIX e il XX secolo: Giacomo Roberti*, pp. 553-702.
- Fasc. n. 2/S2007 *Archivi del Trentino-Alto Adige. Storia e prospettive di tutela del patrimonio storico. Una giornata di studio e di confronto in onore di Albino Casetti* a cura di M. GARBARI. Atti della giornata di studio, Trento 17 novembre 2006, pp. 275-458.
- Fasc. n. 4/S2007 ANGELA GRAZIA MURA, *Echi di una biblioteca scomparsa. Influenze bolzanine nella stesura dell'Ambraser Heldenbuch (1504-1516/17)*, pp. 729-816.
- Fasc. n. 2/S2008 *La memoria femminile negli archivi del Trentino-Alto Adige. Seconda giornata di studio per la valorizzazione del patrimonio archivistico del Trentino-Alto Adige* a cura di G. FOGLIARDI e M. GARBARI, Atti della giornata di studio, Trento 7 dicembre 2007, pp. 261-402.
- Fasc. n. 4/S2008 *La proclamazione imperiale di Massimiliano I d'Asburgo (4 febbraio 1508)* a cura di LIA DE FINIS, Atti del convegno, Trento 9 maggio 2008, pp. 611-886.
- Fasc. n. 3/S2009 *Archivi del Trentino-Alto Adige. Orientamento a fonti e servizi* a cura di ARMANDO TOMASI.
- Fasc. n. 4/S2009 *Futurismo: un dialogo fra le arti nel Trentino* a cura di ANTONIO CARLINI, pp. 5-152.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2009
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI s.a.s. di Bacchi Riccardo & C.

